КОМПОЗИТОР
ОЛЕКСАНДР
НЕКРАСОВ

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ

ДОНЕЦЬКА
ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
ім. С. С. ПРОКОФ'ЄВА

НАЦІОНАЛЬНА
СПІЛКА КОМПОЗИТОРІВ
УКРАЇНИ

НАЦІОНАЛЬНА ВСЕУКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА СПІЛКА

КОМПОЗИТОР

ОЛЕКСАНДР

НЕКРАСОВ

Збірка статей

ДОНЕЦЬК
ЮГО-ВОСТОК
2007

УДК 78.071.1
ББК 85.313(4УКР)6-8
К 63

Упорядник,
загальна редакція, автор вступної статті та коментарів –
кандидат мистецтвознавства, проректор з наукової роботи
Донецької державної музичної академії ім. С. С. Прокоф'єва,
професор **Т. В. Тукова**

Рецензенти:

народний артист України,
лауреат Національної премії ім. Т. Г. Шевченка,
професор Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського
О. В. Костін

народний артист України, кандидат мистецтвознавства,
професор Львівської Національної музичної академії ім. М. В. Лисенка
І. М. Пилатюк

заслужений діяч мистецтв України,
професор Харківського державного університету мистецтв
ім. І. П. Котляревського **А. П. Гайденко**

Рекомендовано до друку
вченою радою Донецької державної музичної академії ім. С. С. Прокоф'єва
(протокол № 11 від 27 червня 2007 року)

К 63 **Композитор** Олександр Некрасов. Збірка статей / Упорядник, загальна редакція, автор вступної статті та коментарів - Т. В. Тукова.– Донецьк: ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2007.– 198 с.

ISBN 966-7271-22-6

Збірка наукових статей висвітлює музичну діяльність композитора Олександра Некрасова – автора різноманітної оркестрової, хорової, інструментальної та вокальної музики, творів для дітей та юнацтва.

Видання адресується фахівцям в галузі музичного мистецтва, усім, кого цікавлять здобутки та проблеми сучасної музики.

ББК 85.313(4УКР)6-8
К 63

ISBN 966-7271-22-6

© Тукова Т. В., 2007

© Донецька державна музична академія ім. С. С. Прокоф'єва, 2007

© Національна спілка композиторів України, 2007

© Національна всеукраїнська музична спілка, 2007

МИТЕЦЬ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ

Багатожанрова, різноманітна за тематикою творчість відомого українського композитора, заслуженого діяча мистецтв України, професора Олександра Івановича Некрасова викликає незмінну зацікавленість не тільки виконавців, слухачів, але й дослідників. У численних рецензіях, критичних та наукових статтях містяться роздуми про художню особистість митця, розглядаються риси його стилю, найважливіші жанрові сфери, окремі твори. В певній мірі узагальнюючим погдядом на власний творчий шлях стала документальна монографія Олександра Некрасова «Життя в музиці» (2003), яка яскраво свідчить про його внесок у розвиток сучасного музичного мистецтва.

Пропонована читачеві збірка є спробою комплексного висвітлення широкого кола естетико-художніх та стильових проблем щодо музики композитора. До неї увійшли статті наукового характеру, серед них є такі, що написані раніше і вже були опубліковані в інших виданнях, а також спеціально створені для цієї збірки, тому друкуються вперше. Їхні автори – досвідчені і зовсім молоді дослідники – музикознавці та виконавці, що обумовило багатовектоність визначених позицій, розробку питань як історико-теоретичної, так і методичної спрямованості. Але всі вони, на наш погляд, мають не тільки суто наукову, але й практичну цінність, акцентують увагу на найважливіших рисах творчого доробку митця, роблять новий крок в усвідомленні різнобарвності сучасного художнього простору.

Збірка побудована за жанрово-тематичним принципом. Окремі розділи складають статті, присвячені оркестровій, хоровій, фортепіанній, камерно-вокальній музиці композитора, а також його музиці для дітей і юнацтва.

Своєрідну роль преамбули до всього видання відіграє стаття Т. Кірєєвої «Мистецький світ Олександра Некрасова», яка створює багатогранний портрет майстра, звертає увагу на його естетико-світоглядні принципи, головні жанрово-тематичні сфери, оригінальність стильової системи. Характеризуючи творчу особистість митця, автор відзначає його помітне прагнення до втілення кращих традицій вітчизняної композиторської школи у створенні соціально значимого мистецтва, володіння різноманітними методами роботи з фольклором. Як справедливо підкреслює Т. Кірєєва: «У фольклорі О. Некрасов знаходить джерело натхнення, близьке природі свого художнього мислення, намагається злитися з душею народу, просякнутися його національним світовідчуттям» [с.20].

Значну увагу автор приділяє також активній громадській позиції композитора. Як важливі риси творчого обличчя митця докладно розглядаються різноманітні сфери його діяльності: творча, педагогічна, науково-методична, музично-критична, публіцистична, літературно-поетична. Завдяки широкому, панорамному погляду «створюється соціоестетичний портрет нашого сучасника – видатної особистості, композитора, науковця, педагога і музично-громадського діяча української національної музичної культури Олександра Некрасова» [с.30].

Аналіз творчого доробку композитора відкриває стаття І. Бессонової-Рубінської та С. Рубінського «Художньо-стилістичні особливості оркестрової музики Олександра Некрасова», в якій висвітлюються оригінальні риси темброваго мислення митця. На матеріалі значного симфонічного твору – східної новели (сюїти) «Сестра сонця» за мотивами однойменної поеми азербайджанського поета Набі Хазрі виявляється ставлення композитора до оркестрової палітри, використання груп та окремих

інструментів оркестру, темброво́го плану і темброво́ї архітектоніки тощо. Слушно підкреслюється, що «важливим фактором симфонічного розвитку “Сестри сонця” є темброва драматургія твору» [с 35]. Звертається увага на яскраві колористичні знахідки, прийоми звуковидобування, штрихи тощо, завдяки чому засобами оркестру досягається необхідний концептуальний рівень твору.

Високохудожнє володіння композитором своєрідними засо-бами оркестру народних інструментів переконливо розкривається шляхом послідовного аналізу «Гуцульської рапсодії» на теми пісень українських композиторів та сюїти «Ілюстрації до народних казок». Важливою уявляється думка дослідників про взаємозв’язок у творчості композитора принципів симфонічної та народно-інструментальної оркестровки. Органічність застосуван-ня темброво́х барв відповідно до драматургічного розвитку творів, їх поєднання з сучасними техніками письма та новими виражальними засобами свідчить про наявність самобутнього авторського оркестрового стилю О. Некра-сова.

«Хоровий блок» збірки складають статті А. Бубєнцової «Новаторські тенденції хорового письма у творчості Олександра Некрасова (на прикладі хорового циклу „Пісні з Волині”)», О. Шадурського «Особливості хорових фольк-лорних композицій Олександра Некрасова» і Л. Грицаєнко «Про методи вільної обробки та фольклорної імпровізації в хоровій творчості Олек-сандра Некрасова».

Головне питання, яке ставить А. Бубєнцова у своїй науковій розвідці сформульоване у практичній площині: «Що привертає увагу диригентів професійних, навчальних та аматорських колективів до творчості О. Некрасова? Чим приваблює його музика?» [с 49]. Відповідаючи на нього, автор на основі порівняння глибинних принципів професій-ного та фолькорного мистецтва виявляє оригінальність творчого методу композитора, який він сам визначає через поняття «фольклорна імпровізація». Його сутність полягає в тому, що оригінальні авторські версії опрацьованого

фольклорного матеріалу «відкриті для впровадження у них виконавських засобів, які не тільки існують, але й можуть виникнути у процесі подальшого розвитку музичного мислення» [с. 52]. Саме це дає поштовх виконавцям на необмежений художньо обгрунтований експеримент.

Дослідником узагальнюються прийоми роботи композитора з фольклорними першоджерелами, що у свою чергу обумовлює широкий спектр проявів творчої свободи диригента. На підставі цього робиться висновок про виникнення дійсно унікальних виконавських інтерпретацій хорових творів О. Некрасова, які «вражають фантазією звуковедення та звукоутворення, колоритом тембрових сполучень, новими можливостями сучасної театралізованої дії» [с. 53].

Зі статтею А. Бубєнцової в значній мірі кореспондує науковий нарис О. Шадурського, що носить панорамний характер і висвітлює особливості хорових фольклорних композицій О. Некрасова. Приваблює зроблена автором класифікація хорових творів композитора за тематичними ознаками, типовими виконавськими складами, методами опрацювання фольклору. Як визначальний у підході митця до обраного фольклорного зразка відокремлюється чинник «максимального розкриття художнього потенціалу хору» [с. 59]. Виходячи з цього, дослідник підкреслює, що у композиторському фольклоризмі О. Некрасова знайдені засоби творчої роботи з народнопісенним матеріалом, які базуються не на імітації народної музики, а на таких принципах, «коли норми професійної та народної творчості не суперечать одна одній, але є загальними» [с. 62].

Л. Грицаєнко у своїй статті на матеріалі твору «Ой ти, ви-шенько, ти, черешенько» для жіночого хору та мініатюри «Занадився Журавель» для мішаного хору висвітлює два перева-жаючих підходи композитора до роботи з фольклорним матеріа-лом – метод вільної обробки та метод «фольклорної імпровізації», що коріниться в глибинних основах народного мислення: «Олександр Некрасов розуміє пісню як живий організм, що несе свою самодостатню семантику до варіантності втілень» **[с. 70].**

Детальний розгляд композиційних, драматургічних, стилістичних особливостей обраних зразків дає цілісну уяву про тонке проникнення композитора у поетику народної творчості, завдяки чому він майстерно знаходить індивідуальні засоби та прийоми сучасного осмислення фольклорних першоджерел. Важливим розділом статті є порівняльний аналіз інтерпретації композиції «Занадився Журавель» різними колективами, що має велике практичне значення і демонструє невичерпні можливості для появи оригінальних виконавських рішень, в яких мають поєднатися «творчий процес створювача та співавтора-інтерпретатора» [с. 68].

Докладно досліджений у статтях А. Бубєнцової, О. Шадурського та Л. Грицаєнко самобутній творчий метод О. Некрасова, що застосований у його хорових композиціях, безсумнівно, допоможе диригентам у роботі над створенням нових, художньо переконливих виконавських версій.

Наступний блок статей збірки репрезентує фортепіанну творчість О. Некрасова. Його відкриває стаття О. Петренко і Н. Ревенко «Фортепіанна творчість Олександра Некрасова у контексті розвитку музичної культури України (80–90-ті роки XX століття)», де фортепіанний доробок композитора розглядається «у музичному просторі „перехідної“ епохи з позицій контекс-туальності» [с. 76]. Своє завдання автори бачать в тому, щоби «розпізнати у фортепіанній музиці О. Некрасова певні тенденції, які стали притаманними позначеному періоду розвитку вітчиз-няної культури, а також виявити особливості втілення композитором власних творчих ідей» с.76]. Виходячи з цього, вони висвітлюють багатовекторність творчих пошуків митця, що віддзеркалюють типові явища епохи постмодернізму.

На прикладі «Карпатської» і «Гуцульської» сюїт, «Двох фортепіанних ескізів», «Трьох присвячень Сергієві Сергійовичу Прокоф’єву», «Восьми прелюдій» дослідники демонструють індивідуально-авторське втілення різних стильових тенденцій, зокрема, нефольклорної і неокласичної, володіння техніками тонального, модального,

атонального письма, тяжіння до витонченої камерності, деталізації музичної форми. Особливо підкреслюється відображення у творах О. Некрасова кінця XX століття такого феномена як рефлексія культури, що виявилося у тяжінні до «самопізнання, осмислення авторського „я” у контексті співіснування багатьох художніх моделей» [с. 81]. Результатом є застосування ігрової логіки як одного зі структурних елементів композиції творів, драматургічної варіабельності. Фортепіанна творчість композитора, на думку авторів статті, є свідченням і такого своєрідного явища, як «трансформування звичайної про-грамності інструменталь-ної музики у новий тип синестезійного художнього дійства», естетичним підґрунтям чого є, «з одного боку, – тенденція до синтезу мистецтв, з іншого, – розширення кола засобів музичної виразності» [с. 82].

Предметом статті Т. Кірєєвої «Українські фортепіанні сюїти Олександра Некрасова» є два яскравих, широко апробованих різними виконавцями твори композитора – «Карпатська» і «Гуцульська» сюїти. Застосовуючи порівняльний метод аналізу, дослідник приходить до висновку, що «обидві сюїти можливо виконувати як єдиний масштабний цикл-диптих» [с. 87]. Як підтвердження цієї ідеї виявляються міцні доцентрові чинники на рівні образно-смислового розвитку, драматургічної, композиційної, тематичної організації творів.

Глибоке проникнення у специфіку сюїт, дозволило автору поруч з диптихоподібною будовою додатково виявити «асоціативно-образний план, який у певній мірі відповідає драматургії класичного чотиричастинного (!) сонатно-симфонічного циклу» [с. 90]. Зазначені принципи єдиного макроциклу чітко зафіксо-вані у двох схемах, які в повній мірі узагальнюють результати наукових спостережень.

«Карпатська сюїта» стала також предметом дослідження у статті О. Мартиненко «Стильові риси «Карпатської сюїти» для фортепіано Олександра Некрасова (до питання про фолклорне начало у творчості композито-ра)». Обраний стильовий метод аналізу спрямований на вирі-

шення проблеми «композитор і фольклор». За визначенням автора, у статті «робиться спроба виявлення характерних рис музичного матеріалу сюїти, притаманних цьому твору особливостей композиторського письма та реалізації фольклорного начала, що становить його художню платформу» [с. 93]. Дане завдання вирішується шляхом послідовного аналізу всіх частин сюїти, в результаті чого складається цілісне уявлення про образну систему, тематичну своєрідність, драматургічний розвиток, композиційну організацію і стилістику твору. Як головна риса висвітлюється багатоканальний зв'язок з різними фольклорними шарами на рівні їх глибокого, індивідуально-авторського осягнення у поєднанні з сучасними виражальними засобами.

На виконавському аспекті зосереджує увагу стаття Л. Землянко «До проблеми інтерпретації фортепіанних творів Олександра Некрасова у зв'язку з жанрово-художньою природою музики композитора», яка має методичний характер і спрямована на навчальний процес. Спираючись на свій багаторічний ви-кладацький досвід, автор вважає, що фортепіанні п'єси донецького майстра є зручним матеріалом для набуття виконавських навичок не тільки піаністів у спеціальному класі, але й студентів інших спеціалізацій у класі загального та спеціалізованого фортепіано. Як відзначає Л. Землянко: «Не будучи віртуозними, ці твори містять у собі певний ступінь техніко-виконавської складності у поєднанні з яскравою та колоритною жанровістю» [с. 102].

У статті надаються практичні поради щодо трактовки «Гу-цульської сюїти» і «Трьох ілюстрацій до народних казок» з урахуванням особливостей жанрової структури, драматургії, композиції, стилістики творів. Велика увага приділяється проблемі інтонування, артикуляції, педалізації, конкретним видам фортепіанної фактури і виконавської техніки. Безсумнівно, ця стаття буде корисною для педагогів і студентів музичних нав-чальних закладів, відіграє позитивну роль у створенні нових інтерпретаційних версій

запропонованих творів, сприятиме роз-ширенню репертуару молодих музикантів.

Камерно-вокальна творчість О. Некрасова розглядається в різних ракурсах у статтях Н. Александрової «Вокальна творчість Олександра Некрасова (жанрово-тематичний огляд)» і Л. Рязанцевої «Жанр “вірша в музиці” у вокальній творчості Олександра Некрасова на слова Набі Хазрі».

Стаття Н. Александрової носить узагальнюючий характер і є першою спробою жанрово-тематичного огляду камерно-вокальної музики композитора. Застосовуючи широкий контекстуальний підхід до визначеної творчої сфери, автор прослідковує також етапи професійного становлення митця як яскравої художньої особистості. Це дає можливість повніше виявити місце вокального жанру в його доробку, відчути взаємодію хорової і сольної вокальної музики, що свідчить про наявність рис творчого універсалізму в музичному мисленні композитора, жанрову гнучкість та розкутість його творчості.

Чітко зроблена класифікація вокальних творів О. Некрасова за жанровими та тематичними ознаками дозволяє уявити широту творчого діапазону майстра. «Цікаво,– зауважує Н. Александрова,– що обираючи жанр, він рідко повторюється в тематиці, а розробляючи тему, кожного разу шукає нову образність. І тільки якщо заглибитися в інтонаційні, ладо-гармонічні або метро-ритмічні особливості його музики, лише тоді ми знайдемо те спільне, що споріднює навіть полярні твори» [с. 117].

Не звертаючись до аналізу окремих зразків, автор дає стислу, але ємну характеристику всіх відокремлених груп, відкриваючи тим самим перспективу подальшого дослідження цього важливого відгалуження творчості композитора, яке вже знайшло своїх виконавців, слухачів і зайняло особливу «нішу» в сучасному українському камерно-вокальному мистецтві.

У статті Л. Рязанцевої в центрі уваги знаходяться камерно-вокальні твори О. Некрасова на слова Набі Хазрі. В ній виявляється глибоке проникнення та своєрідне

музичне втілення тонкої, асоціативної, багатопланової поезії народного поета Азербайджану.

Оригінальність композиторського «прочитання» віршів по-ставила перед дослідником складну проблему жанрового визначення обраних вокальних зразків. Автор справедливо підкреслює: «Створені композитором вокальні твори на вірші Набі Хазрі мають особливий сплав музики та поезії, в якому важко виділити переважаюче начало однієї зі сторін. Їх взаємодія стала настільки органічною, що неможливо собі уявити інший варіант інтонування поетичних слів або існування їх без музики» [с..124].

Виходячи з цього, Л. Рязанцева пропонує нову жанрову дефініцію, яка найбільш точно відповідає вокальним творам композитора – «вірші в музиці» (саме так, а не більш традиційне «вірші з музикою»). Це визначення підкреслює повну єдність поезії та музики в художній цілісності, що переконливо дово-диться у процесі аналізу вокального циклу «Люди і пісні» та трьох вокальних диптихів. Звертає на себе рівновага деталізованості і узагальненості у підході до музичного матеріалу, завдяки чому виявляються характерні стильові риси творів композитора. Як важлива проблема статті висвітлюється питання взаємодії різних національних культур при збереженні специфіки кожної з них, що в значній мірі обумовило вагомість художнього результату.

Особливий розділ збірки складають статті Н. Самохіної «Виховний потенціал музики Олександра Некрасова для дітей та юнацтва», Т. Кірєєвої «Музика Олександра Некрасова як фактор духовного виховання молоді» та О. Шадурського «Художньо-виховна цінність хорової музики Олександра Некрасова для дітей та юнацтва», які актуалізують проблему формування духовного потенціалу молодого покоління засобами музичного мистецтва.

Смисловою домінантою статті Н. Самохіної є твердження, що О. Некрасов адресує молоді музику, яка «містить в собі добро, людяність, щедро наділяє високими почуттями юнацькі душі» [с. 133]. Особливу увагу дослідник звертає на розробку казкової тематики,

залучення юних слухачів до чудового світу народної музики. Саме це у поєднанні з витонченістю та досконалістю мистецького втілення художнього задуму сприяє «вихованню естетичного смаку, допомагає гармонійному розвитку підростаючого покоління» [с. 135].

Висвітлюючи різноманітні аспекти впливу музики О. Некрасова на духовний стан юної людини, Т. Кірєєва акцентує питання «соціалізації емоційної системи молоді» [с. 137]. Як зазначає автор, під час виконання творів композитора «у молодих музикантів відбувається свій культурний, інтелектуальний розвиток, а кожний наступний етап поглиблення їхнього емоційного пере-живання пов'язаний з ефективною пам'яттю та індивідуальним смаком» [с. 138–139]. Через чуттєві, яскраво забарвлені вражен-ня «укладаються основи художньої свідомості учня, позитивних емоційних станів, що забезпечує його загальну рівновагу як соціальної культурної людини» [с. 138]. У статті розглядаються також механізми слухацького діалогу з музикою О. Некрасова через розвинену систему асоціацій, що викликають з глибин свідомості пам'ять про доступні й зрозумілі для дітей і юнацтва «прообрази» та «архетипи».

О. Шадурський у своїй статті предметом розгляду робить хорові фольклорні композиції О. Некрасова для дітей та юнацтва – фольклорний диптих «Кізочки» для дитячого хору на теми українських народних пісень з Поділля та Фольклорну сюїту № 1 для жіночого хору на теми волинських дитячих народних пісень. Автор слушно доводить виховне значення цієї хорової музики композитора, яка «через яскраве та колоритне сприймання фольклору допомагає формуванню в молоді основ національного світогляду» [с. 150].

Як талановитий хормейстер з великим досвідом практичної роботи, О. Шадурський в процесі стильового аналізу обраних творів велику увагу приділяє особливостям виконання, виявляє можливі складності, надає корисні методичні поради керівникам дитячих та юнацьких колективів. У створенні цілісних композицій автор підкреслює роль поетичного тексту, звукозображальних прийомів, тяжіння

до театралізації. Завдяки такому підходу, всі зазначені технічно-виконавські завдання дістають смислової обґрунтованості, що витікає з рельєфної образності, зорової конкретності музики композитора і спонукає диригентів на досягнення відповідних художньо переконливих результатів.

Завершуючи огляд збірки, зауважимо, що вона дає досить повне і різнобічне уявлення про творчу особистість О. Некра-сова, основні жанрові сфери його композиторського доробку, їхні естетично-художні, смислові та стилістичні особливості в контексті широкої панорами сучасного українського мистецтва. Сподіваємось, що пропоноване видання допоможе як майбутнім дослідникам, виконавцям, так і слухачам краще осягнути добрий і яскравий світ музики майстра, надихнутися високою красотою справжнього мистецтва.

Т. В. Тукова,
кандидат мистецтвознавства,
професор

C T A T T I

Т. І. КІРЄЄВА

Мистецький світ Олександра Некрасова

Бурхливий розвиток музики, що розпочався у XX столітті новаціями М. Равеля, А. Шенберга, А. Веберна, Б. Бартока, І. Стравінського, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, Б. Лятошинського та інших видатних майстрів привів до формування історично нової системи музичного мислення. Через творчу працю митців, якими рухає розум, воля, почуття, ця система сприяла народженню неординарних художніх ідей у багатьох вітчизняних композиторів XX століття, які своєю творчістю розвинули основи національної музики, закладені їх видатними попередниками.

Гуманістичні ідеї Нового часу поставили людину у центр онтологічних і гносеологічних проблем філософії, філології, культури і мистецтва, що зумовило піднесення емоційного тонусу музичних творів, появу нових жанрів оркестрової, інструментальної та вокальної музики. Нова трактовка дисонансу, нове відношення до хроматики, нова система ладогармонічних значень, нова тональність XX століття, нова модальність, серійність, нова акордика, індивідуальна тональна гармонічна структура – усе це в останню третину минулого століття стало суттєвою властивістю творів багатьох несхожих українських авторів, таких як Л. Колодуб, Л. Грабовський, В. Сильвестров, М. Скорик, Г. Ляшенко, А. Караманов, В. Золотухін та інші.

Невдовзі процес радикалізації художньої свідомості та оновлення музичної мови набрав ще більшої сили та розмаху і поруч з уже названими митцями нове «обличчя» українського музичного мистецтва стали визначати Є. Станкович, В. Бібік,

Л. Дичко, О. Костін, І. Поклад, М. Степаненко, І. Карабіц, Г. Сасько, О. Кива, В. Степурко, В. Зубицький та інші. Саме цей час і став початком професіональної композиторської творчості О. Некрасова, творчий потенціал якого згодом став реалізовуватися у різних напрямках активної діяльності. І тепер, коли йде мова про композитора Олександра Некрасова – заслуженого діяча мистецтв України, професора Донецької державної музичної академії ім. С. С. Прокоф'єва, можна стверджувати, що він є митцем, який вносить вагомий внесок у національну культуру, музика якого привертає увагу широкого кола виконавців та здобуває усе більшого визнання як в Україні, так і за її межами.

*

Мистецький світ Олександра Некрасова не обмежується музикою, та саме вона є найбільш вагомою складовою його творчого доробку. Художнє відображення у ній актуальної проблематики, наявність багатьох чітко визначених образно-тематичних сфер, відчутна опора на фундаментальні музичні традиції у поєднанні з орієнтацією на сучасні системи музичного мислення свідчать про широкий спектр інтересів композитора.

У численних опусах митця відокремлюються або спввідносяться, конфліктують або поєднуються різноманітні та різнополюсні начала – «історичне» і «сучасне», «загальнолюдське» та «особисте», «суспілно-громадянське» та «інтимне», «професіональне» і «фольклорне», «новаторське» і «традиційне» тощо. Та найважливішим є те, що за будь-яких концептуальних та композиційних умов його музика є сучасною і національною. Саме це, наприклад, відзначив відомий азербайджанський композитор Акшин Алізаде після прослуховування у Спілці композиторів Азербайджану вокальних творів О. Некрасова на вірші народного поета Азербайджану Набі Хазрі та Східної новели (сюїти) «Сестра сонця» за мотивами його ж однойменної поеми: «Дуже радує сам факт звернення українського композитора до віршів азербайджанського поета. Олександр Некрасов зумів яскраво розкрити своєрідність азербайджанських поетичних образів і в цей же час залишитися саме українським композитором» [1].

Образно-тематична конкретність музики О. Некрасова полегшує її сприйняття, активізує емоціїї виконавців і слухачів та надає можливість їм точніше визначити характер музичного дійства, особливо там, де музичний матеріал викладається за складними законами нових композиторських технік. За цих логічних умов навіть прояви експерименту або новації миттєво розпізнаються та сприймаються на рівні «необхідного». Хіба не в цьому вища цінність усієї музичної класики та найвагоміша традиція вітчизняного мистецтва, на що і орієнтується О. Некрасов?

Зовсім не випадково один з перших аналітиків музики О. Некрасова музикознавець А. Полєхін, характеризуючи його як особистість, відзначає помітне прагнення митця до втілення кращих традицій вітчизняної композиторської школи у створенні соціально значимого мистецтва [16]. А музикознавець Є. Соколова після прем'єри його сюїти для оркестру народних інструментів «Ілюстрації до народних казок» писала: «Твори Олександра Некрасова відомі різним аудиторіям. Його музика привертає навіть недосвідченого слухача своєю эмоційністю, особливою задушевною привабливістю тону. Це музика "для всіх". Вона зрозуміла, мелодична, легко сприймається на слух. Композитор не боїться відкрити свій духовний світ для слухачів… Небайдуже та щедре сердце композитора, в якому знаходять відгуки і гуцульські коломийки, і поезія Сходу, і мудрість російських народних казок…» [18].

Твори О. Некрасова на теми українських народних пісень – свідчення досконалого володіння різноманітними методами роботи з фольклором, а також упровадження певних новацій на основі розробленого ним «методу фольклорноі імпровізації», що вже став предметом ретельного дослідження фахівцями галузі хорового виконавства[1]. Яскравими прикладами творчості композитора у цьому напрямку є його хоровий цикл «Пісні з Волині» (чотири фольклорних сюїти для жіночого та мішаного хорів на теми українських народних пісень – дитячих, про кохання та звичаєво-обрядових) та «Дві фольклорних імпровізації для мішаного хору на теми жартівливих українських народних пісень» («Весілля Мухи» і «Занадився Журавель»).

[1] Про метод фольклорної імпровізації див.: 2; 21.

У фольклорі О. Некрасов знаходить джерело натхнення, близьке природі свого художнього мислення, намагається злитися з душею народу, просякнутися його національним світовідчуттям. Саме це надало підстави музикознавцю В. Іванченку констатувати: «<…> О. І. Некрасов глибоко перейнявся духовною суттю українського музичного мистецтва. Безперервному процесові опанування національних творчих джерел сприяє його багатолітня праця в жанрах хорової музики. Без перебільшення можна стверджувати, що кожен хоровий твір композитора – мистецький відбиток якогось епізоду народного життя. Причому правдоподібна жанрова сценка або ситуація завжди має свою психологічну ауру, певний емоційний настрій» [7][2].

Хорові композиції О. Некрасова виконуються професіональними, навчальними та аматорськими колективами, їх можна було почути в концертах багатьох фестивалів хорового мистецтва («Київ-Музик-Фест», «Золотоверхий Київ», «Музичні прем'єри сезону» у Києві, «Южная Пальмира» в Одесі, «Співочий собор на Святих Горах» у Святогорську Донецької області, «Riga-Dimd» у Латвії, «Internationale Chorfestival des Philharmonishen Chores» у Німеччині тощо), у переконливому виконанні провідних художніх колективів хорова музика митця звучала під час звітних концертів майстрів мистецтв різних областей України, що відбуваються у столиці нашої держави, вона здобула визнання у країнах зарубіжжя – у Німеччині, Ісландії, Іспанії, Італії, Канаді, Польщі, Росії, Угорщині.

Концептуальні, мовні та формотворчі пошуки О. Некрасова стали ознаками творчого стилю митця, що обумовлює, зокрема, зміст і характер його інструментального доробку у жанрах фортепіанної музики («Гуцульська» та «Карпатська» сюїти, «Два фантастичних ескізи», варіації «Дзеркальні структури», «Три присвячення Сергієві Сергійовичу Прокоф'єву», низка прелюдій), творів для народних інструментів («Елегія» та

[2] Невдовзі в іншій статті В. Іванченка це положення подається із суттєвим доповненням: «Композитор глибоко перейнявся духовністю українського музичного мистецтва. Це засвідчують його хорові твори, з якими українські музиканти виборюють найвищі нагороди на конкурсах сучасної музики у країнах Європи, зокрема київський хор «Хрещатик» (диригент Л. Бухонська) на фестивалі в Ісландії (І премія), на XVII міжнародному конкурсі ім. Ф. Мендельсона у Німеччині (І премія)» [8].

«Гуцульське коло» для домри і фортепіано) та інструментальних ансамблів («Українське скерцо» для квінтету духових, ударних і фортепіано).

При ретельному аналізі камерно-інструментальної музики композитора у ній виявляється активне формотворення, продуманість деталей музичних конструкцій, майстерність художньо-творчих рішень. За наявністю таких якостей ця стилістично визначена музика усе більше привертає увагу педагогів музичних навчальних закладів і багатьох виконавців, яким близькі мистецькі ідеї автора та які через її виконання мали можливість реалізувати свій творчий потенціал у різноманітних концертних виступах[3] та під час конкурсних змагань як в Україні, так і за її межами (у Німеччині, Польші, Росії, Франції) [4], а також під час міських та обласних конкурсів юних піаністів, де твори О. Некрасова включалися у конкурсні програми як обов'язкові для виконання.

Створюючи вокальну музику, композитор звертається до ранньої поезії П. Тичини («Ви знаєте, як липа шелестить…»), віршів воєнних років М. Стельмаха (цикл балад «Бій»), драматичного слова П. Маха («Йду я в тумани») та Й. Струцюка («Притча бабиного літа»), філософської поезії народного поета Азербайджану Набі Хазрі (три зошити вокального циклу «Вірші

---

[3] Підтвердженням цьому, є, наприклад, матеріал журналістки Н. Чернишової з приводу участі донецьких хореографічних колективів і музикантів, у тому числі студентів Донецької державної музичної академіїї ім. С. С. Прокоф'єва, в музичному фестивалі у Кракові: «Вразила всіх своєю грою на роялі лауреат всеукраїнського та дипломант міжнародних конкурсів Вікторія Маландіна, яка приїхала разом зі своїм викладачем, доцентом кафедри спеціального фортепіано згаданої академії Іриною Залевською. Поляки були у захопленні від виконання музики Шопена і циклу фортепіаннх п'єс "Три присвячення Прокоф'єву", написаних професором музичної академії Олександром Некрасовым» [20].

[4] Яскравим прикладом успіху українських музикантів, які виконували твори О. Некрасова у конкурсних змаганнях за кордоном, є участь студентів кафедри спеціального фортепіано Донецької державної музичної академії ім. С. С. Прокоф'єва в міжнародному конкурсі піаністів у Франції в рамках «Forum International Pedaqoqique de Musique» (1997). Тоді у Парижі зразу три вихованки класу професора Л. Адаменко здобули конкурсні відзнаки – Н. Водолєєва (третя премія), О. Попова та О. Цивадіц (дипломи).

Набі Хазрі»), ліричних віршів М. Сингаївського («Тиха балада»), В. Гея («Голос дитинства»), І. Чернецького («Журавлине крило»), М. Данилюка («Кличу кохання»), В. Рудича («Травневі роси»), жартівливих текстів російського байкаря І. Крилова («Дві байки Івана Крилова»). Лірична сторона обдарування домінує в усіх його творах, особливістю яких є сучасні мелодичні, ладогармонічні та метроритмічні засади. А поетичне слово, яке він долучає до музики під час її створення, у своїй змістовності, образності та виразності – вищої проби.

Твори О. Некрасов для дітей та юнацтва сприяють формуванню у них міцних основ національного світогляду. Дитячі п'єси для фортепіано «Півник» і «Давня пісня», оригінальні хори «Вже сонечко в море сіда» і «На земному горбочку» на слова Лесі Українки, диптих «Кізочки» на теми українських народних пісень з Поділля і хорова фольклорна сюїта № 1 на теми дитячих українських народних пісень, що увійшла до хорового циклу «Пісні з Волині», а також вокальні твори «Ой веселі дударі» на слова Ладижця, «Малюки-смільчаки» на слова Т. Волгіної, «Подружки-говорушки» на слова Г. Бойко, «Де ж ти, Дід Мороз» на слова Г. Паська надають відчуття співмірності, гармонії та забезпечують учням високий рівень емоційного стану. Співчуття, здивування, захоплення, радість, піднесений настрій, оптимізм, жарт – усе це у творах О. Некрасова є джерелом позитивних емоцій, їхньою естетичною домінантою, через що є усі підстави погодитися з оцінкою цієї музики музикознавцем Л. Мінкіним, який писав: «Вокальні твори О. Некрасова вільні від усереднено-модного естрадного шику. Перш за усе вони привертають простосердям, правдою психологічного вираження. І, слухаючи їх, мимоволі зазнаєш добре та гарне відчуття доторкання до чогось світлого, чистого» [13].

*

«Хочеш виростити троянду – стань Землею», – стверджує давній афоризм, у якому, якщо його співвіднести з педагогікою, криється глибокий зміст, духовна опора, що є самою суттю освіти. Її стрижнева мета – виховання всебічно розвинутої особистості, здатної зійти на вищі щаблі громадянської свідо-

мості. Через це проблема виховання людини для усієї вітчизняної освіти була і залишається основоположною, а висока вимога до педагогіки є традиційною. На вирішення цієї проблеми, та пов'язаних з нею завдань завжди спрямовувалися зусилля усіх видатних педагогів – і освітян, і в галузі культури та мистецтв. У цьому бачить смисл своєї педагогічної діяльности і композитор О. Некрасов.

Продовжуючи справу своїх учителів[5] та спираючись на власний багаторічний досвід, О. Некрасов учить своїх студентів чути та бачити, що кожен являє собою, готує до самостійної творчої роботи та допомагає у подоланні труднощів на тернистому мистецькому шляху у складний період самоутвердження. А тому, певно, багато хто з його учнів без усяких застережень могли би приєднатися до думки Ф. Ніцше: «<...> Тільки вони (художники) навчили нас цінувати героя, прихованого в кожному із звичайних людей <...>» [15, с. 559].

Сьогодні довкола О. Некрасова, як одного з фундаторів донецької композиторської школи, вже утворилися свої традиції, що реалізуються у тріаді «школа-напрям-послідовність». Свідчення цьому – його талановиті вихованці, серед яких одним з найбільш відомих є заслужений діяч мистецтв України, професор О. Скрипник[6]. Залишаючи клас О. Некрасова, вони йдуть

---

[5] Під час навчання у Львівській державній консерваторії ім. М. В. Лисенка (тепер музичній академії) О. Некрасов набув фундаментальної освіти (спочатку як баяніст і диригент, а потім і як композитор). Тоді у Львові на кафедрі композиції працювали видатні діячі українського музичного мистецтва, які стали його вчителями з різних дисциплін, – Р. Сімович (клас композиції), С. Людкевич (курс обробки народних пісень), А. Кос-Анатольський (курс поліфонії), О. Теплицький (курс гармонії), В. Флис (курс викладання музично-теоретичних дисциплін). Спілкування О. Некрасова з кожним з цих митців та з багатьма іншими відомими музикантами не тільки сприяло збагаченню його творчого потенціалу, але й надало можливості перейняти від них педагогічний досвід, пізнати їхні методи роботи з молоддю.

[6] В О. Некрасова починали фахову освіту композитори Ю. Мартинов (у подальшому випускник композиторського факультету Московської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського) та В. Стеценко. Плідно працює у пісенному жанрі його випускниця А. Пачевська, яка створила багато цікавих творів, що увійшли до репертуару Л. Вайкуле, О. Малініна, А. Пугачової, Л. Успенської та інших. Вихованець О. Некрасова С. Вешкін став дипломантом міжнародного конкурсу

різними шляхами, маючи надійну основу, на якій вдосконалюють свій художній мікросвіт, у якому дають знати про себе якості макросвіту української культури та високопрофесійної школи їхнього учителя.

«Стати Землею» може означати і те, що й у самого педагога повинні бути міцні світоглядні позиції та педагогічні знання, які у відповідності до духовних вимог часу мають збагачуватися та вдосконалюватися. У цьому – логіка постійного руху вперед, без чого бажання сходження до вершин майстерності перетвориться в ходу на місці. Своєчасне усвідомлення цього ще в молоді роки стало у подальшому імпульсом усіх інтересів О. Некрасова, в тому числі в галузі музичної педагогіки.

Перші науково-методичні розробки О. Некрасова, з якими він ознайомлював широкий загал викладачів на науково-методичних конференціях, з'явилися вже на початку його музично-педагогічної діяльності у Донецьку та привернули увагу грунтовним підходом автора до наукової проблематики. Відтоді ця робота митця стає постійною і з часом його доробок у цьому напрямку поповнився низкою праць, серед яких – дослідження «Звуковисотна визначеність музичного тону (до проблеми формування ладу в первісній культурі)», навчальний посібник «Хрестоматія зі слухового гармонічного аналізу в курсі сольфеджіо» для студентів спеціалізації «Хорове диригування» (частина перша – «Діатоніка», частина друга – «Альтерація»), декільна навчальних програм з викладання різних дисциплін, у тому числі перша у вітчизняній музично-педагогічній практиці навчальна програма з «Методики викладання інструментовки» для вищих музичних навчальних закладів зі спеціалізації «Композиція», статті з питань музичного фольклоризму, виховання молоді, виконавства тощо.

Отже, постійно удосконалюючи себе через поповнення наукових знань та набуття творчого та педагогічного досвіду, впроваджуючи у навчально-виховний процес новітні методологічні

молодих композиторів на батьківщині С. С. Прокоф'єва «Україна молода» (м. Маріуполь Донецької області), а І. Андріанов – дипломантом міжна-родного конкурсу студентів-композиторів «QRADUS ad PARNASSUM» у рамках Дев'ятого міжнародного Форуму «Музика молодих».

та методичні напрацювання, О. Некрасов своєю діяльністю сприяє передачі духовних традицій і цінностей молодим музикантам, яким і належить майбутнє національного мистецтва як вираження ментального образу української душі.

*

1992 року декілька газет Донеччини повідомили громадськість про відзначення правлінням Донецького обласного відділення Українського фонду культури преміями ім. С. С. Прокоф'єва провідних митців Донеччини, серед яких було названо композитора О. Некрасова. Надаючи характеристику творчості усіх лауреатів, стосовно О. Некрасова одна з публікацій завершувалася такими словами: «О. І. Некрасов відомий і як виконавець авторських концертів, пропагандист творчої спадщини С. С. Прокоф'єва. Він автор понад 40 музикознавчих статей, оглядів, рецензій, що надруковані в обласних газетах» [11].

Якщо звернути увагу на останні слова, стане зрозумілим, чому цією премією діяльність митця була відзначена не тільки за поданням Донецької композиторської організації[7], але й обласної газети «Сільська Донеччина» (раніше «Радянська Донеччина», тепер – «Донеччина»). І це не дивно, бо саме з цією газетою О. Некрасов співпрацював найбільш активно як її музичний оглядач[8]. Отже, цей факт є свідчення визнання діяль-

---

[7] Донецька композиторська організація рекомендувала для відзначення премією ім. С. С. Прокоф'єва два твори композитора – «Карпатську сюїту» для фортепіано і сюїту «Пісні з Волині» для жіночого хору (згодом перейменовану композитором у Фольклорну сюїту № 1 на теми дитячих українських народних пісень, що увійшла до хорового циклу «Пісні з Волині»).

[8] У поданні редакції «Сільської Донеччини» до правління Донецького обласного відділення Українського фонду культури, зокрема, відзначалося: «Музикознавчій діяльності Некрасова О. І. властивий грунтовний підхід до розробки тем та висвітлення музичних подій, цікава, орієнтована на масового читача подача часом складного матеріалу. Сполучення цих якостей прослідковується у більшості надрукованих у нашій газеті статей, у тому числі таких, що цілком відповідають рівню наукових публікацій. Усе це дає редакції достатньо підстав вважати Некрасова Олександра Івановича одним з найбільш помітних дослідників музичної культури Донеччини».

ності О. Некрасова не тільки як композитора, але й як музичного критика і публіциста.

Перші кореспонденції О. Некрасова з'явилися у періодиці, коли він ще жив у невеликому живописному містечку Турійську, що на Волині, де працював спочатку викладачем, а потім директором дитячої музичної школи. Тоді низку його матеріалів було опубліковано у місцевій районній газеті. Під час навчання на композиторському факультеті він друкувався у львівській обласній газеті «Вільна Україні», а після закінчення консерваторії, вже у Донецьку, музично-критична діяльність композитора стає систематичною і його різноманітні музикознавчі матеріали (статті, огляди, рецензії, інтерв'ю тощо) часто виходять на сторінках багатьох видань, серед яких – всесоюзний журнал «Советская музыка», республіканські журнали «Музика» та «Українська культура», республіканська газета «Культура і життя» та регіональний щотижневик «Взгляд» (Донецьк – Луганськ), обласні газети «Донеччина» і «Донбас», районна та міська преса (усього – понад двадцяти найменувань журналів та обласних, районних і міських газет).

Огляд численних публікацій О. Некрасова свідчить про широкий спектр інтересів митця у сфері культури і мистецв України, особливо Донеччини. Його увагу привертають проблемні питання музичного життя (статті «Музична культура Донбасу. Як їй розвиватися?», «Як зберегти музичний фольклор?»), музичного виконавства («Успіх визначається майстерністю. Опера "Тоска" на донецькій сцені», «Рідні наспіви», «Виступають лауреати»), музичного виховання дітей та підготовки мистецькою молоди («Урок музики», «Имена нові, проблеми старі», «Звитяги творчої зоря», «Молоді голоси на "Солов'їному ярмарку"») тощо.

Грунтовні статті О. Некрасова у жанрі «творчого портрета» присвячені відомим українським музикантам – баяністу і диригенту оркестру народних інструментів, народному артисту України, академіку В. Воєводіну («Оркестр Вячеслава Воєводіна», «Оркестр Воєводіна – школа майстерності»), співачці, народній артистці України Р. Кузнецовій, («Голос душі і серця»), домристу, заслуженому артисту України В. Івку («Школа Валерія Івка»), хоровим диригентам – заслуженому діячу

мистецтв України, професору Горохову («Хорова палітра Петра Горохова») і заслуженому працівнику України Е. Білявському («Музика допомагає зрозуміти народ»). У низці інших цікавих матеріалів подаються відомості ще про багатьох музикантів, художні колективи (хори та оркестри), інструментальні ансамблі, концертні виступи гастролерів тощо.

Етапною роботою О. Некрасова не тільки як композитора, науковця та педагога, але також і як музиканта-публіциста стала видана 2003 року його документальна монографія «Життя в музиці». У вступній статті до цієї книги її редактор, професор Т. Тукова відзначає: «Читачеві цього у значній мірі унікального видання надається чудова нагода простежити життя композитора Некрасова в музиці на основі документальних матеріалів, які відображують його творчість протягом тридцяти років. Книга побудована за типом дайджесту, що визначає її специфіку: через матеріали преси – газетні і журнальні рецензії та статті зі збереженням мови оригіналу, інтерв'ю на сторінках преси і стенограми інтерв'ю з радіопередач – віддзеркалюються не тільки творчі події, які стосуються самого митця, але й процеси у музичній культурі країни досить тривалого періоду» [14, с. 6,]. І далі: «Книга, безумовно, увійде до літопису культурного життя сучасної України, а майбутні його дослідники будуть звертатися до неї як до важливого документа часу» [14, с. 8]. До цих вагомих слів можна додати лише те, що у монографії, де філософія переконання функціонує на засадах гуманності та добра, визначаються суттєві світоглядні орієнтації митця в суспільному бутті, у системі національних і загальнолюдських цінностей.

«Без культури у суспільстві не може бути моральності,– писав Д. Ліхачов,– не діють соціальні та економічні закони, не виконуються укази, не розвивається наука, бо тільки всебічне функціонування культури створює умови для повного виявлення талантів, інтенсивного нарощування інтелектуального потенціалу, спроможного перетворити довкілля» [12, с. 353]. Зважаючи на це висловлювання видатного російського вченого та гуманіста, стає ще більш зрозумілим, чому пропагувати цінності національної культури потрібно якомога активно, бо саме тут криється один з найбільш ефективних важелів у справі її захисту

через вплив на свідомість широких верств населення. І тому критична та публіцистична діяльність О. Некрасова – члена Національної спілки журналістів України – сповнена високого громадянського смислу.

*

У преамбулі до видання однієї з перших пісень О. Некрасова «Кличу кохання» на слова М. Данилюка український поет, прозаїк і драматург В. Гей подає таку інформацію: «Мало хто знає, що Некрасов ще й поет. Його ліричні поезії часто стають основою для музичних творів» [6]. Наведене свідчить, що вже у ранньому періоді творчості молодого музиканта захоплювала не тільки музика, але й поезія.

Тоді поряд з першими піснями «Ходить хлопець» на слова Й. Струцюка та «Сальвії» на слова М. Данилюка О. Некрасов створив вірші «Мружиться на сонці ягідка весела…» і вечірній етюд «Тиша», поряд з першими фортепіанними прелюдіями – поетичні пастелі «Зелені тіні…» та «Замовкає пісня дальня…», поряд з піснею для дітей «Малюки-смільчаки» на слова Т. Волгіної і частівками для школяриків «Подружки-говорушки» на слова Г. Бойко – віршики «Котик-зайчик» та «Зайчик і пальчик» тощо. Низку музичних творів і поезій О. Некрасова було видано у місцевій та обласній періодиці. До того ж деякі твори молодого композитора і поета уперше побачили світ і в республіканських виданнях[9].

Під час навчання О. Некрасова на композиторському факультеті поезія відступає на другий план. Ним оволодіває лише Музика. Одначе після закінчення навчання, вже у Донецьку, все повертається «на свої кола» і поетична творчість митця вже не припиняється, хоча і тут музика «йде» попереду.

В літературно-поетичному доробоку О. Некрасова (як українською, так і російською мовами) є твори великих форм і мініатюри, громадянського звучання і лірика, поезія для дітей і

[9] Два дитячих віршики – «Котик-зайчик» та «Зайчик і пальчик» – було видано в журналі «Радянська жінка» [17], а Пісню «Кличу кохання» на слова М. Данилюка – у видавництві «Музична Україна» [19].

жарти для дорослих. Сповнений захоплюючими враженнями від особистості професора Р. Сімовича написаний ним у жанрі споминів нарис «Про мого вчителя», опубліковано також його новелу-бувальщину «Зустріч», гуморески «Відкриття» і «Настрій». Як поет і літератор він друкувався на сторінках журналів «Радянська жінка» і «Українська культура», обласної газети «Донеччина», міської газети «Вечерний Донецк», районної газети «Народне слово» та багатотиражок.

2004 року у Донецькому міському Будинку працівників культури відбулася презентація першої книги поезій О. Некрасова «Заповітна любов», виданої журналом «Донбас» Національної спілки письменників України. А 2005 шанувальники поезії від цього ж видавництва отримали нову його книгу «Воспоминания» (російською мовою). І треба відзначити, що обидві ці збірки поезій не пройшли непоміченими.

Так, у преамбулі від редакції міської газети «Вечерний Донецк», що друкувала добірку творів поета після випуску книги «Воспоминания» читаємо: «Кажуть, талановита людина – талановита в усьому. З цією думкою неможливо не погодитися, гортаючи книгу «Воспоминания» Олександра Некрасова. <…>. Вірші, що увійшли до неї, передають світ прагнень, почуттів їхнього автора, його прагнення до істини, добра та гармонії» [5].

А у волинському щотижневику «Сім'я і дім» поет і журналіст В. Вербич у статті «Некрасова благословила Волинь» відгукнувся на книгу «Заповітна любов» такими словами: «Чи може росіянин бути не лише патріотом України, а й одним з найвідоміших її митців? Промовисте "так!" – життєвий приклад Олександра Некрасова, композитора, професора, поета. Останню серед зазначених іпостасей підтверджує книга його віршів «Заповітна любов», що побачила світ під егідою журналу «Донбас», який виходить у Донецьку. <…>.

"Вона добро несе в новітній світ,
Довічну віру й пісню солов'їну.
То ж пам'ятаймо пращурів завіт –
Любити Україну!" – заповідає Олександр Некрасов.

У чотирьох розділах збірки (вірші адресовані різновіковому читачеві) митець апелює до найпотаємніших глибин душі, засіває нетлінні зерна непідробної любові, які приречені вдячно

зійти на вкраїнській ниві» [4].

*

Талант О. Некрасова – у щасливій комбінації багатьох творчих здібностей в поєднанні з творчою волею. Його спостережливість, вразливість, пам'ять, фантазія, почуття внутрішнього та зовнішнього ритму й темпу життєвих змін, самовладання, без сумніву, вражають. Він – творець своєї особистості, знаходиться у постійному пошуку нових форм втілення свого таланту, спрямовуючи багатогранну діяльність на необхідні у сьогоденні перетворення і в культурі, і в громадському житті.

«Олександр Некрасов – людина надзвичайно енергійна і цілеспрямована,– пише музикознавець О. Варшавська.– Він постійно зустрічається з виконавцями, проводить свої авторські концерти – і не тільки у Донецьку, але й в інших містах України, веде наукову роботу, пише статті в газети і журнали <...>» [3]. Доповнимо сказане тим, що успішна творчість митця відзначена званнями лауреата конкурсів українських композиторів на кращу пісню, він неодноразово обирався до керівних органів Національної Спілки композиторів України та Донецької композиторської організації, брав участь у роботі журі міжнародних музичних конкурсів та фестивалів. У 1996–2007 він був деканом виконавського факультету Донецької державної музичної академії ім. С. С. Прокоф'єва, а з 2000 по 2007 – директором міжнародного конкурсу молодих вокалістів «Солов'їний ярмарок» імені Анатолія Солов'яненка, що проводиться в Донецьку. Різнобічна його діяльність відзначена багатьма почесними дипломами, грамотами та подяками державних, мистецьких і громадських установ.

Особистість О. Некрасова усе частіше привертає до себе увагу, а оскільки його музика є важливим елементом духовної культури України, її аналізу присвячені численні публікації. В матеріалах наукових видань і періодики образ митця постійно «добудовується», моделюється стиль творчого життя, пізнаються та висвітлюються якості життєвої енергії та сила впливу його творчості на людей. Так створюється соціоестетичний портрет нашого сучасника – видатної особистості, композитора, науков-

ця, педагога і музично-громадського діяча української національної музичної культури Олександра Некрасова.

Ось чому, беручи до уваги усе наведене, дослідник і пропагандист творчості композитора, музикознавець В. Іванченко мав усі підстави сказати: «Олександр Іванович Некрасов народився на берегах Волги. Україна для нього стала могутнім джерелом формування високих людських і творчих засад, вона стала для нього Батьківщиною. І він, з любов'ю до народу, виконує високу моральну місію – своєю напруженою творчою діяльністю прокладає містки взаєморозуміння між сходом і заходом України у нелегкі часи розбудови соборної держави. <…>. Його сподвижницька діяльність сприяє усвідомленню істини, що Україна у нас одна, що мистецтво є чинником єдності народу, запорукою його духовного процвітання» [7]. І додає в іншій своїй статті, присвяченій О. Некрасову, ще один суттєвий штрих: «<…> Своєю творчістю він сприяє утвердженню українського мистецтва у європейській музиці» [8].

Література:

1. Азеринформ. Музыка поэзии – поэзия музыки // Бакинский рабочий.– 1984.– 29 июня.
2. Бубєнцова А. Г. Новаторські тенденції хорового письма у творчості Олександра Некрасова (на прикладі хорового циклу «Пісні з Волині») // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра: [Зб. ст.] / Донецька державна консерваторія ім. С. С. Прокоф'єва.– Київ–Донецьк.– 2001.
3. Варшавская Е. Пусть живет и рождается музыка // Вечерний Донецк.– 1997.– 14 января.
4. Вербич В. Некрасова благословила Волинь // Сім'я і дім.– Луцьк.– 2005.– 7 квітня.
5. В смычка движеньи – скрипки вдох. Преамбула к изданию подборки стихов А. Некрасова // Вечерний Донецк.– 2006.– 18 февраля.
6. Гей В. Преамбула до видання пісні «Кличу кохання» // Молодий ленінець.– Луцьк.– 1972.– 26 вересня.
7. Іванченко В. З любов'ю до Волині // Молода Волинь. Віче // Луцьк.– 1995.– 15 березеня.
8. Іванченко В. Панорама подій // К.: Музика.– 1997.– № 5.
9. Киреева Т. И., Савари С. В. А. И. Некрасов // Композиторы Донбасса (очерки жизни и творчества).– Київ–Донецьк.– 1994.

10. К і р є є в а Т. І. Українські фортепіанні сюїти О. Некрасова // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра: [Зб. ст.] / Донецька державна консерваторія ім. С. С. Прокоф'єва.– Київ–Донецьк.– 2001.
11. 11. Лауреаты премии имени Прокофьева // Культура Донбасса.– 1992.– № 5.
12. Л и х а ч о в Д. Поэтика древнерусской литературы.– М.– 1979.
13. М и н к и н Л. Високая нота // Вечерний Донецк.– 1984.– 7 марта.
14. Н е к р а с о в О. Життя в музиці. Документальна монографія / Донецька державна музична академія ім. С. С. Прокоф'єва.– Київ–Донецьк.– 2003.
15. Н и ц ш е Ф. Веселая наука. Соч. в 2 т.– М.– 1990.– Т.1.
16. П о л є х і н А. Мовою музики // Радянська Донеччина.– 1980.– 29 березня.
17. Радянська жінка.– 1972.– № 1.
18. С о к о л о в а Е. …И отзвуки сказок // Вечерний Донецк.– 1986.– 4 марта.
19. Співає Лесин край. Пісні композиторів Волині / Упоряд. М. С. Стефанишин / Музична Україна.– К.– 1973.
20. Ч е р н ы ш е в а Н. И Заиграла бандура в Кракове… // Донбасс.– 2006.– 21 июля.
21. Ш а д у р с ь к и й О. С. Особливості хорових фольклорних композицій Олександра Некрасова // Музичне мистецтво: Збірник наукових статей.– Донецьк: ТОВ «Юго-Восток, Лтд».– 2005.– Вип. 5.

І. А. БЕССОНОВА-РУБІНСЬКА,
С. О. РУБІНСЬКИЙ

Художньо-стилістичні особливості оркестрової музики Олександра Некрасова

До художнього доробку Олександра Некрасова належать твори різних жанрів і форм. Це пісні та солоспіви, камерно-інструментальна музика, хорові твори (оригінальні та композиції на теми українських народних пісень), музика для дітей. Але композитор, як справжній митець, що професійно, вимогливо ставиться до свого мистецького «Я», репрезентує також і оркестрові твори.

«...Сюїта-симфоніетта... Диригує автор – Олександр Некрасов...

<…> На сцену вийшов стрункий русявий юнак з диригентською паличкою в руці. Ледь помітний помах – і в зал хлюпнули розмаїті барви мелодій... Твір композитора з Турійська був відзначений як один із кращих» [2]. Так український поет і прозаїк В. Гей в молодіжній газеті описав виконання на волинській обласній сцені першого оркестрового твору О. Некрасова.

А ось як відзначила тоді його вдалий дебют ще одна обласна газета: «Приємно відзначити творчий ріст молодого самодіяльного композитора – директора Турійської музшколи Олександра Некрасова, який рік у рік розширює свій творчий діапазон, пробує сили у різних жанрах. Досить вдало, оригінально написана ним сюїта-симфонієтта <...> для оркестру народних інструментів, де вміло використані теми мелодій народів СРСР. Цей твір <…> прозвучав у виконанні оркестру народних інструментів Луцького музичного училища, яким диригував сам автор» [3].

Отже, у масштабних формах дебютував О. Некрасов саме з оркестровою музикою, в якій домінували фольклорні мотиви. І

не випадково фольклор, і не лише західноукраїнський, став «провідною зіркою» у творчості молодого талановитого автора. До цього спричинило і навчання у Львівській консерваторії у видатних діячів українського музичного мистецтва – у класі композиції Р. Сімовича та з інших музично-теоретичних дисциплін у С. Людкевича, А. Кос-Анатольського, О. Теплицького, В. Флиса.

На закінчення консерваторії О. Некрасов створює «Урочисту увертюру» (1977), яку у другій редакції (1979) вже в Донецьку 18 лютого 1984 року представив широкій аудиторії симфонічний оркестр Донецької обласної філармонії (диригент С. Ферульов). Цей же колектив 28 грудня 1984 року здійснив прем'єрний показ наступної роботи композитора – східної новели (сюїти) «Сестра сонця» (диригент заслужений артист України В. Агафонов). Для симфонічного оркестру створено також «Каспійську фантазію» (1985).

Значний інтерес викликали і твори композитора для оркестру народних інструментів, інтерпретатором яких став високопрофесійний колектив оркестру народних інструментів Донецької державної музичної академії ім. С. С. Прокоф'єва (художній керівник і диригент – народний артист України, професор, академік В. Воєводін). Саме завдяки цьому оркестру відбулися перші виконання та записи у фонд Донецької обласної державної телерадіокомпанії «Гуцульської рапсодії» на теми пісень українських композиторів (диригент В. Должиков) і чотиричастинної сюїти для оркестру народних інструментів «Ілюстрації до народних казок» (диригент В. Колеушко). Згодом окрасою багатьох концертних виступів відомого камерного оркестру «Лик домер» (художній керівник і диригент – заслужений артист України, професор В. Івко) стала сюїта О. Некрасова для домрового оркестру «Три гуцульських гобелени» (1. Плотогони; 2. Наспів; 3. Коломийка). Блискучі прем'єри цього твору відбулися 23 грудня 1993 року у Донецьку на VII звітно-виборному пленумі Донецької композиторської організації та в рамках Восьмого міжнародного музичного фестивалю «Київ Музик Фест-97».

Оркестрова музика О. Некрасова демонструє надбання автора в різних її жанрах, дозволяє виявити найбільш характерні

підходи до втілення художніх образів, зробити певні спостереження щодо його творчої манери та рис стилю.

Про дебютний симфонічний твір О. Некрасова – «Урочисту увертюру» – корифей донецької композиторської школи С. Ратнер висловився так: «В “Урочистій увертюрі” справляють враження пласти піднесеної виразної музики <...> Композитор володіє засобами симфонічного оркестру, вміло використовує інструментарій з метою найбільшої яскравості відображення своїх думок. У цілому “Урочиста увертюра” мелодійна, доступна і за формою досить досконала» [8].

Продовжила лінію симфонічної творчості східна новела (сюїта) «Сестра сонця» за мотивами однойменної поеми видатного азербайджанського поета, лауреата Державної премії СРСР Набі Хазрі, в якій розповідається історія життя і трагічної загибелі народної героїні Азербайджану, Героя Соціалістичної Праці Севіль Казієвої. Твір О. Некрасова має чотири частини: 1. Вступ. Відгуки сонячного ранку в степу Міль; 2. Танець Севіль; 3. Мрія Севіль; 4. Фінал. Сум степу Міль та схід сонця[1].

Зміст сюїти відтворює основні етапи сюжету поеми Набі Хазрі, а музичне вирішення новели полягає у симфонічному розвитку основних тем – безмежного степу Міль, Сонця, мрії Севіль і Поета, що веде розповідь. Тут принципи симфонізму базуються на поєднанні драматичного та ліричного з рисами жанрово-епічного розгортання дійства (картинність багатьох епізодів) на основі темброво-варіаційного розвитку матеріалу. Характерною є інтонаційна єдність, тематизація всієї тканини, переосмислення тем, що на виразній національній основі сприяє виявленню індивідуальних якостей героїні. У цьому драматичному дійстві картини природи («Відгуки сонячного ранку...», «Сум степу Міль...», «Схід сонця») набувають соціального звучання та відіграють значну роль у відбитті психологічного процесу.

Важливим фактором симфонічного розвитку «Сестри сонця» є темброва драматургія твору з яскраво визначеною семан-

[1] В першій редакції сюїта мала ще одну частину – «Луна тривожної ночі», зображальну за своїм характером, зняття якої сприяло динамізації твору через посилення її драматичного аспекту.

тикою, де наочно виявляються особливості оркестрової палітри композитора, зокрема, темброві експозиції і модуляції, тембрового розмежування та інтегрування (з позиції так званих «чистих» та «мішаних» тембрів), трактування груп та окремих інструментів оркестру, тембрового плану і тембрової архітектоніки тощо.

Задля втілення змісту сюїти композитор обрав потрійний склад симфонічного оркестру (без басового кларнета). У групі ударних інструментів репрезентовані Timpani, Triangolo, Tamburo, Piatti, Cassa, Campanelli, Campane.

Група смичкових інструментів, порівняно з іншими, як найвиразніша, у партитурі східної новели О. Некрасова займає провідне місце[2]. Найбільше вона пов'язана з характеристикою Севіль. Так, наприклад, для підкреслення ліричного начала головного образу автор вдається до *solo* першої скрипки («Вступ», ц. 6), а поєднуючись з окремими інструментами або оркестровими групами, смичкові, безперечно, домінують на всіх етапах подальшого розвитку образу героїні. Значною різноманітністю позначене використання смичкових у викладенні фактурних голосів, що зумовлено їхнім функціональним навантаженням та специфічними виражальними можливостями. Відзначимо, наприклад, акомпанемент у другій частині («Танець Севіль», ц. 5), де, створюючи витончено-рухливий фактурний пласт за допомогою прийому *pizzicato*, змінюють один одного (передача зі зчепленням) віолончелі, альти та перші скрипки. Показовим є також фрагмент фіналу сюїти (ц. 5), де струнна група перебирає на себе провідну роль у викладенні всіх елементів оркестрової фактури: мелодії (перші та другі скрипки), акомпанементу (альти, віолончелі), басу (контрабаси). За підтримки фаготу (бас) та валторн (гармонічна педаль) композитор втілює трагедійно-патетичний образ загиблої Севіль, яка продовжує жити в уяві поета.

---

[2] Дотримуючись визначення М. Римським-Корсаковим стадій розвитку оркестрового письма у композиторів, можна сказати, що у «Сестрі сонця» О. Некрасов підійшов до четвертого фазису оркестрового мислення, коли при викладенні музичного матеріалу перевага надається смичковій групі як найбільш виразній.

Не можна обминути яскравої колористичної знахідки: відкриває першу частину («Вступ», ц. 1 – ц. 4) на динаміці *ppp* сонорно-тремтливий quasi-cluster[3], який презентують обидві партії скрипок (кожна *divisi* in 4) та альти (*divisi*), на тлі якого розгортається *solo* кларнета, що передає стан пробудження степу Міль, та експонується лейттема поета. Цей же звукокомплекс, але при зростаючій динаміці від *p* до *fff* виникає наприкінці твору, створюючи своєрідну зображально-смислову арку.

Серед прийомів звуковидобування у смичкових найчастіше використовуються *arco* та *pizzicato*. У першій частині сюїти («Вступ») для замальовки безхмарного ранку в степу Міль пастельно-зображальне значення набуває прийом *sul tasto*. В конкретних динамічних умовах звучання тематизму урізноманітнюються також штрихами *legato, detache* і *tremolo*. У двох випадках досить емоційне звучання досягається шляхом використання в акомпанементі («Мрія Севіль», ц. 7) та мелодії («Сум степу Міль», ц. 1) штриха *portamento*.

Вдало застосовується композитором група дерев'яних духових інструментів з певним тяжінням їх до сольної трактовки. Інструменти групи репрезентують основні теми твору або беруть активну участь у їхньому експонуванні та розвитку, чим сприяють створенню яскравого колориту, в тому числі завдяки використанню мелодико-орнаментальних засобів, що наближаються до «східного» типу. Автор не віддає помітної переваги якомусь із інструментів: обрамляє всю сюїту кларнетовий тембр, за яким закріплена тема степу Міль (ч. I, ц. 1, ц. 3 та ч. IV, ц. 8); на початку другої частини («Танець Севіль») образ східної дівчини створює цікавий за тембросполученням дует флейти і гобоя у середньо-низькому регістрі (ч. 2, ц. 1); на початку третьої частини («Мрія Севіль») її мрійливий образ характеризує *solo* першої флейти імпровізаційного характеру, а в репризному розділі цієї ж частини мрія Севіль відтворюється дуетом англійського ріжка й альтів.

Окрім виконання важливої ролі у тембрових експозиціях тематизму (в тому числі *solo*) дерев'яні духові урізноманітнюють фактурний пласт, беруть участь у створенні гармонічних

[3] Тонічний тризвук основного Соль мажору, ускладнений другим низьким та четвертим високим щаблями.

фонів тощо. Виявляють дерев'яні духові і свої міжгрупові ансамблеві можливості (ц. 7 «Вступу», вступний фрагмент «Мрії Севіль», «тиха» кульмінація Фіналу з використанням специфічного тембру контрафаготу тощо). Саме у сполученні дерев'яних духових з валторнами викладається тема Поета («Вступ», ц. 2, ц. 3), яка в коді сюїти (ц. 9) набуває характеру терпкого фону.

Група мідних духових інструментів традиційно «витримана» в основному як «туттійна» і найбільш виразно виявляє себе у двох аспектах. Перший пов'язаний з темою Сонця як діючої особи сюїти (ч. 1, ц. 5, ц. 8; ч. 2, ц. 4, ц. 6; ч. 4, ц. 9). Другий аспект не реалізується через самостійний тематизм, але, на наш погляд, є не менш вагомим і пов'язаний з основними (зокрема, трагічними) подіями в житті головної героїні, що відчутно впливає на характер частин та розділів усієї сюїти.

Дещо другорядне положення займають партії інструментів ударної групи, що введені композитором задля ритмічних дублювань у цілях підкреслення програмно-зображальних моментів. Однак ми бачимо високопрофесійну доцільність використання цих інструментів (нагадаємо про принцип «економії виражальних засобів», на який звертали увагу М. Глінка та М. Римський-Корсаков). Використовуючи ударні, автор аж ніяк не вдається до форсування динаміки, навпаки, вкажемо на доволі рідкісне застосування засурдинених литавр у фіналі твору (ц. 4).

Варто звернути увагу на досить доцільне введення в партитуру арфи. Найбільш активно цей інструмент застосовується у другій («Мрія Севіль») та четвертій («Фінал») частинах сюїти. Зацікавлює вступний дует арфи та першої флейти *solo*, що започатковує другу частину («Мрія Севіль»). Ансамблеві можливості арфи виявлені також у Фіналі сюїти (ц. 4).

Звичайно, у рамках обмеженої статті неможливо зробити повний аналіз партитури, але й те, що вдалося встановити, спричиняється до деяких висновків. По-перше, можна визначити певні ознаки оркестрового стилю Олександра Некрасова[4], який,

[4] Вважаємо за необхідне відзначити орієнтацію митця на такі «заповіді» корифеїв оркестрового письма (М. Глінка, М. Римський-Корсаков), як «економність музичних засобів», «зона виразливої гри», «пишність та сутність оркестру» та інші.

як нам здається, має певну орієнтацію на колористичне варіювання[5], про що свідчать підходи до тембрових експозицій та модуляцій. По-друге, дуже важливим компонентом загальної драматургії твору є також темброве інтегрування, що дає змогу досягати, з одного боку, ефектів протиставлення, а з іншого – поєднати прозорість і барвистість. За допомогою тембрового інтегрування композитор підкреслює взаємозв'язок окремих розділів, наводить темброві «арки» (Вступ – Фінал). Досить послідовно використовуються композитором темброві модуляції, у застосуванні яких велику роль відіграють тембри-мікстиі, завдяки чому деякі темброві нівелювання пом'якшують ефекти зміни тембру.

Отже, чи не найважливішим фактором розвитку у східній новелі «Сестра сонця» є темброва драматургія з яскраво визначеною семантикою тематизму, що виражено помітним тяжінням струнної та дерев'яної духової груп до «людяних» образів, а мідної духової групи – до дещо деструктивних дій. Найбільш цінним є те, що композитор зумів засобами оркестру визначити концептуальний рівень твору, переконливо розкрити внутрішній світ його героїні як основної дійової особи, осмислити певні етапи її життя, відображені у поемі Набі Хазрі.

Як вже відзначалося, ранній етап творчості О. Некрасова був пов'язаний зі створенням музики для народних інструментів. І це природно, бо спочатку музичну освіту він здобув як баяніст послідовно у Володимир-Волинській дитячій музичній школі та Луцькому музичному училищі. Вищу ж освіту як концертний виконавець, викладач і диригент він отримав у Львівській консерваторії ім. М. В. Лисенка на кафедрі народних інструментів.

З 1966 року працював викладачем класу баяна та керівником оркестру народних інструментів Турійської дитячої музичної школи, у фундації якої брав безпосередню участь, а в 1970 – 1973 роках був її директором. Тоді оркестр народних інструментів, яким він керував, став лауреатом республіканського конкурсу виконавців народно-інструментальної музики (Вінниця, 1968,

[5] Це явище, на наш погляд, викликане не в останню чергу програмністю східної новели.

Велика бронзова медаль та премія Міністерства освіти України). Саме до цього періоду належать його перші твори для оркестру народних інструментів.

1980 року, вже в якості професійного композитора, О. Некрасовим створено «Гуцульську рапсодію» на теми пісень двох українських композиторів, чия творчість позначена тяжінням до фольклорного начала: «Верховино, мати моя» М. Машкіна та «Полонина» К. Мяскова.

У цьому творі використано домрово-балалайковий склад з трьома баянами. Задля створення «гірського» колориту до складу оркестру залучено флейту. У виконанні бере участь розвинена група ударних (з включенням естрадно-джазової Batteria) та фортепіано.

Розпочинається рапсодія «зачином» билинного характеру, який декларують I та II домри, домри-тенори, баяни і флейта, підтримувані акордами супроводу балалайок, фортепіано та решти інструментів домрової групи. «Трембітова» закличка змінюється імпровізаційною каденцією солюючої I домри[6].

Далі (ц. 2) йде викладення основної теми пісні «Верховино, мати моя» флейтою у супроводі дещо поліфонізованого акомпанементу домр та балалайок. «Вислів» флейти підхоплюють I та II домри, баяни, врешті-решт мелодія передається I та II домрам на тлі гамообразного контрапункту, і досягає місцевої кульмінації з рішучими інтонаціями – *tutti* (ц. 3). Фортепіанний рамплісаж призводить до появи нової теми («Полонина», ц. 4), викладеної першими домрами. Тема вільно імітується флейтою, баяном, збагачується підголосковою підтримкою, накопичує звукову масу. Новий ритм супроводу, загострений завдяки пунктиру та появі Batteria, виникає у приспіві (ц. 5), який інтонується домрами-примами, альтами та тенорами з дублюванням другим баяном. Цей тематизм викладається в гомофонно-гармонічній фактурі, досягає кульмінації, а раптовий «зрив» передує яскравому флейтовому *solo*, де автор використовує типові гуцульські інтонаційні звороти (ц. 7).

---

[6] Автори не можуть не згадати дві чудові п’єси О. Некрасова для домри у супроводі фортепіано: «Варіації» та особливо присвячену корифею українського домрового мистецтва Валерію Івку тонку експресивну «Елегію» (В. Івко здійснив редакцію домрової партії).

Завершує рапсодію розгорнутий заключний розділ у жанрі коломийки, де використані обидві теми, хоча провідною є тема М. Машкіна «Верховино, мати моя», виконання якої доручено спочатку першим та другим домрам у супроводі групи балалайок. Розширюють звуковий обсяг флейта та перший баян, дублюючи основну мелодію, елементи якої змінюються та чергуються у різних тональностях. Заключне проведення тематизму готується рапсодійним *maestoso* і, нарешті, загальний піднесений настрій підкреслює туттійна кода (ц. 11).

1982 року композитор створює свій найбільш масштабний твір для оркестру народних інструментів – сюїту «Ілюстрації до народних казок», в якій поетика казковості, російського билинного епосу отримала цікаве музичне втілення. Чотири частини сюїти мають конкретні назви – «Закличка та інтродукція Бояна», «Чаклунка», «Мертва і жива вода», «Хороводна». У цьому творі митець розвиває традиції узагальнено-сюжетного типу програмності, до якої помітно схилялася група російських кучкістів, що наслідувала традиції М. Глінки. Певні асоціації викликають також переклики з симфонічними шедеврами відомого російського композитора А. Лядова «Кикимора», «Чарівне озеро», «Баба-Яга». Але, на відміну від росіян, які задля досягнення максимальної яскравості та переконливості у відтворенні народно-казкових образів майстерно користувалися художніми засобами симфонічного оркестру, О. Некрасов вдається до втілення казкових образів на основі власної манери взаємодії з фольклором, використовуючи інші виражальні засоби та специфічні можливості оркестру народних інструментів.

«Якщо взяти “Іллюстрації до народних казок”,– зазначив сам композитор,– то тут немає музичного матеріалу, створеного у тому або іншому конкретному народному жанрі. Разом з тим, цей музичний материал я прагнув створювати так, щоби він за духом своїм був близьким до народної образності, до народного першоджерела»[7]. І композиторові це вдалося. За допомогою інтонаційних, ладогармонічних, формотворчих та оркестрових засобів він створив низку казкових образів у частинах сюїти, строго підпорядкованих загальній динаміці розвитку цілого як

[7] Цит. за стенограмою музичної передачі «Витоки творчості» Донецького обласного радіо від 13.08.1985 [7, с. 123].

музичної єдності. Все це, разом узяте, дозволяє акцентувати деякі особливості оркестрового письма О. Некрасова в музиці для оркестру народних інструментів.

В сюїті використано типовий склад домрової та балалайкової груп, чотири баяни (пікколо, першій, другий та третій), ударні з визначеною (литаври) та невизначеною висотою звуку (трикутник, тамбурин, малий барабан, тарілки, окрема підвісна тарілка). До виконання залучені також арфа і фортепіано.

Гідним початком сюїти є перша частина – «Зачин та інтродукція Бояна». Невипадковим є звернення автора до образу напівміфічного Бояна. Ще зі стародавніх часів виконавцям билин давньослов'янські автори співають захоплену хвалу. Так, у «Слове о полку Игореве» поданий чудовий образ співака-інструменталіста Бояна, а в «Задонщине», яку створено наприкінці XIV сторіччя, відображується традиція звернення до Бояна як легендарного героя минулого: «Помянем первых лет имена, похвалим вещаго Бояна, горазда гудца в Киеве. Тот бо вещий Боян воскладоща гораздые свои персты на живыя струны, пояше русским князем славы»[8].

Легендарний співець-розповідач билин Боян є представником традиції епічного професійного виконавства, а тому невипадковим є звернення до його персоналії О. Пушкіна («Руслан і Людмила»), а потім і М. Глінки. Задля надання інтродукції «Руслана і Людмили» епічної величі М. Глінка, створюючи образ Бояна, вводить до оркестрової партитури новітній інструмент – фортепіано, що у сполученні з арфою імітує звучання гусел[9]. Тотожні прийоми, що характеризують співців-гуслярів,

---

[8] Изборник славянских и русских сочинений и статей / Ред. А. Попова.– М.– 1969.

[9] Очевидно, Боян грав на так званих шоломовидних гуслях, що мають походження від псалтиря (псалтеріума). «Псалтырь – во евреех бе сосуд подобен воображенному на стране сек аки домра. На нем же десять струн: простерты свыше и нарицаху сосуд той псалтырем» [5, с. 382]. Спочатку псалтир входив до ієрархії середньовікових символів у систему теологічних цінностей («Хвалите его (Бога) во псалтерии»), бо людський язик є псалтерій господень. Але у проявах народної середньовічної культури – сміхових святах ті ж самі музичні інструменти отримали різко протилежне висвітлення («Приидут же ту неции <…> имуще гусли и скрыпели и сопели и бубны и иная бесовские игры <…>»). У світській літературі та фольклорних висловлюваннях народні

використав після М. Глінки М. Римський-Корсаков («Снігуронька», «Млада», «Садко»).

О. Некрасов у першій частині «Ілюстрацій до народних казок» знаходить свій шлях, свою манеру характеристики Бояна. По-перше, як було сказано вище, це тембр оркестру народних інструментів з яскравою звуковою специфікою, хоча й дещо монотембровою фактурою, де усі колористичні прийоми мають одну спрямованість сприйняття, коли час послаблює тембр. Але тут монотемброва фактура зовсім не є послабленим варіантом політембрової. Митець знаходить прийоми урізноманітнення звучності, що свідчать про прояви специфіки багатотембрового мислення.

«Зачин та інтродукція Бояна» відкривається викладенням могутньої інтонації зачину закличного типу, після чого декламується основна тема Бояна (ц. 1) у басовому регістрі домр і балалайок. Далі (ц. 2) вона передається третьому баяну та збагачується підголосками гетерофонного типу у першого баяна, домр та балалайок. Але основне «дійство» розпочинається з ц. 3, коли з'являється головна оркестрова «дійова особа» – солююча арфа, спочатку супроводжувана глухими підголосками басових домр та балалайок. З ц. 4 до неї поступово підключаються домри та баяни, що контрапунктично викладають основну тему першої частини сюїти. У ц. 5 наступає головна кульмінація, де соло Бояна ніби підхоплюється громадою і переростає в багатоголосий вислів, у викладенні якого злито групи баянів, домр та балалайок. Стрімкий спад динаміки викликає заключну каденцію солюючої арфи, яка привносить заспокійливі інтонації.

Зовсім інший характер має друга частина сюїти – «Чаклунка» – «зле» інфернальне скерцо. Це своєрідне *«concerto grosso»*, де основний образ створюється за допомогою частих фактурних змін, і де, на наш погляд, головна тема не має можливості виникнути з основної мотивної зв’язки *g-as-f-b-g*, бо цьому заважають калейдоскопічні зіставлення різних «ситуацій» у «диких танцях». І навіть двократна спроба зафіксувати трохи спрощений варіант початкової інтонації (ц. 1, т. 1 – т. 2) не

ігрища трактуються як зовсім позитивне явище, тобто реабілітується використання музичних інструментів у світському обігу.

вдається, бо постійно виникають нові «рухи» в загадковому шаманському танці. Лише наприкінці частини вдається «вгамувати» безперервний автоматичний рух – нарешті виникає тема – *initio*, що завершує чаклунську дію.

Явним контрастом до попередньої частини є «Мертва і жива вода», де композитор звертається до засобів сучасної композиторської техніки, використовує своєрідні звукосполучення. Так, на початку частини активізує увагу слухача *quasi*-пуантилістичне нарощування квартакорду домрової групи, дубльованої арфою. Підкреслене квартакордами фортепіано, таке звучання справляє враження нежиттєвого простору. Відмітимо виникнення у ц. 1 в партії I та II домр, I та III баянів «об'єктивної» теми, котру можна визначити як тему «живої води». Але ж домінуючі пусті кварти, квінти, висхідні та низхідні секунди домрової групи у сполученні з глісандо арфи та фортепіано спричиняють враження мертвої безвиході, квінтесенцією якої стає «втовкмачувана» третім баяном та теноровими домрами концентрична тема-серія, супроводжувана механістичними *ostinato* перших домр та октавними застиглими «краплинами» арфи, які підкреслює трикутник (ц. 3). Серія транспонується у більш високий регістр, що супроводжується тембровою модуляцією, потім сегментується та деструктурізується, приводячи до світлого звучання тему «живої води». Образ об'єктивізується завдяки появи діатонічного ладового утворення (умовно визначимо його як лідійський лад), туттійному викладенню билинного типу теми домрами та баянами, але про «мертву воду» нагадують великі септакорди і квартакорди в партії фортепіано (ц. 5). Кульмінаційний епізод твору (ц. 6, ц. 7) завершується раптовим динамічним спадом *(ppp)*, після чого звучить стабілізуюча кода і відбувається емоційне заспокоєння.

Завершує цикл «Хороводна»[10] – картина народного гуляння, в якій майже безперервно використовується всіма інструментами оркестру основна тема, що викладена за народною традицією. Тема та її варіанти вільно переміщуються з однієї оркестрової партії до іншої, створюючи склад фактури, що наближа-

[10] В першому варіанті сюїти виконувалася невелика п'ята частина – «Епілог», побудований на матеріалі зачину, завдяки чому створювалася тематична арка.

ється до гетерофонної, а розвиненість деяких варіантів сягає контрапунктичного значення. Використання подібних прийомів нагадує про різновид хороводу, в якому поряд з основною масою виконавців солюють окремі його учасники. Поліфонічний розвиток фактури дозволяє у певній мірі переборювати монотембровість. Цьому ж сприяє і розвинутий тональний план п'єси, особливо її середнього розділу, який значно динамізується розширено-тональною акордикою. Оригінально вирішено завершення «Хороводної», у якому «поле дії» залишають по черзі основні учасники.

В сюїті «Ілюстрації до народних казок» звертає на себе увагу взаємозв'язок твору для оркестру народних інструментів із принципами оркестровки симфонічної. Це і темброва взаємодія, і особливості голосоведіння, і загальний динамічний план, і побудови окремих оркестрових планів. Цілком доцільно в партитурі народного оркестру зростає значення поліфонічних засобів – гетерофонії, підголоскових оркестрових ліній, використання вільних імітацій, що сприяє «переплетінню» (за М. Глінкою) струнних інструментів.

Сучасні техніки письма сприяли використанню нових виражальних засобів, підкреслених оркестровими тембрами: це і баянова *quasi-seria* у «Чаклунці», що відображує фантастичність головного образу, і фортепіанні квартакорди, і прозорі октави, що ніби капають в застиглу «мертву» воду («Мертва і жива вода»). Добре підкреслюють оркестрові засоби і жанрову градацію сюїти: від арфового епічно-билинного «Зачину Бояна» через інфернальне «зле» скерцо – «дикі танці» «Чаклунки» у *tutti* всього оркестру, через медитативність «Мертвої і живої води», яку не в останню чергу створюють тембри фортепіано та арфи, до рухливої «Хороводної», що гідно завершує сюїту, повертаючи слухача від казки до бувальщини.

Отже, в даному творі композитором професійно вирішена задача створення оригінального твору для нетипового оркестрового складу з широким спектром виражальних засобів та чітко визначеними рисами власного оркестрового стилю.

Твори Олександра Некрасова в жанрах оркестрової музики свідчать, що він, створюючи змістовні та яскраві образи, точно

відчуває музичний простір, творчо поєднує традиційні способи викладення та розробки тематичного матеріалу з новими прийомами письма, властивими для композиторських технік XX–XXI століть. Це робить стиль митця сучасним і помітним та дозволяє вважати його оркестровий доробок суттєвим внеском в національну музичну культуру.

Л і т е р а т у р а:

1. В е п р и к А. Трактовка инструментов оркестра.– М.: Госмузгиз.– 1961.
2. Гей В.. Преамбула до видання пісні О. Некрасова «Кличу кохання // Молодий ленінець (Луцьк).– 1972.– 26 вересня.
3. Г і щ и н с ь к и й Є. Звіт самодіяльних композиторів // Радянська Волинь.– 1972.– 25 квітня.
4. Г у м е н ю к А. Українські народні музичні інструменти.– Київ: Наукова думка.– 1967.
5. Изборник славянских и русских сочинений и статей / Ред. А. Попова.– М.– 1969.
6. К и р е е в а Т., С а в а р и С. Композиторы Донбасса (очерки жизни и творчества). 2-я едакция.– Донецьк.– 1994.
7. Н е к р а с о в О. Життя в музиці. Документальна монографія / Донецька державна музична академія ім. С. С. Прокоф'єва.– Київ–Донецьк.– 2003.
8. П о л е х і н А. Мовою музики // Радянська Донеччина.– 1980.– 29 березня.

А. Г. БУБЄНЦОВА

Новаторські тенденції хорового письма у творчості Олександра Некрасова

(на прикладі хорового циклу «Пісні з Волині»)

Український композитор Олександр Некрасов відомий як автор цікавих творів для симфонічного оркестру, композицій для оркестрів народних інструментів, інструментальних ансамблів, вокальних циклів, романсів, пісень. В останні роки широке визнання набуває його хорова музика, особливо створена на основі українського музичного фольклору.

Перші обробки українських народних пісень («Ой ти, дубе, зелен дубе» та «Ой у полі два дубки») О. Некрасова були виконані хором заочного відділення Донецького музично-педагогічного інституту[1] в інтерпретації досвідченого хормейстера О. Шадурського (1986) та хором «Легенда» з Дрогобича під орудою відомого музиканта, заслуженого діяча мистецтв України І. Циклінського (VIII з'їзд Спілки композиторів України, 1987). З цього часу робота композитора у жанрі хорової обробки стає постійною і згодом у нього виникає вже низка таких творів, серед яких – імпровізація на тему жартівливої української народної пісні «Розпилася молодиця» (1991) для мішаного хору, фольклорний диптих «Кізочки» (1993) на теми дитячих україн-

[1] З 1991 – Донецька державна консерваторія ім. С. С. Прокоф'єва, а з 2002 – Донецька державна музична академія ім. С. С. Прокоф'єва.– *Т. Т.*

ських народних пісень з Поділля та обробка української народної пісні «Козуню-любуню» (1994) для дитячого хору, дві фольклорних імпровізації на теми жартівливих українських народних пісень («Занадився Журавель», «Весілля Мухи» – 1994) для мішаного хору тощо. Але найбільш масштабним, безперечно, є хоровий цикл «Пісні з Волині» (1990–1992), до якого увійшли сімнадцять композицій, згрупованих у чотири сюїти, створених на основі опрацювання композитором дитячих українських народних пісень, пісень про кохання та звичаєво-обрядових.

Уперше всі твори з хорового циклу «Пісні з Волині» у Донецьку в оригінальній трактовці були виконані мішаним та жіночим хорами Донецького музичного училища під орудою заслуженого працівника культури України Е. Бєлявського, лауреата премії ім. С. Прокоф'єва О. Федорова та Д. Глушка (авторські концерти, пленарні концерти Донецької композиторської організації, фондові записи у Донецьку на радіо і телебаченні).

Міжнародні прем'єри композицій цього циклу з тонким відчуттям стилю автора здійснили жіночий хор музично-педагогічного факультету Київського педагогічного інституту ім. М. Драгоманова під орудою П. Ніколаєнко (Українські міжнародні музичні фестивалі «Київ Музик Фест-91» та «Київ Музик Фест-93», Четвертий фестиваль Київської Спілки композиторів України «П'ять столиць» – Київ, Берлін, Париж, Лондон, Тель-Авів; 1993), хор «Київ» Українського центру мистецтв під орудою М. Гобдича (Український міжнародний музичний фестиваль «Київ Музик Фест-92»), Чернігівський камерний хор ім. Д. Бортнянського під орудою Л. Боднарука (Українські міжнародні музичні фестивалі «Київ Музик Фест-98» та «Київ Музик Фест-99»)[2].

---

[2] Цікаві виконання хорових творів О. Некрасова відбулися під час концертних виступів камерного хору Донецької консерваторії та обласної філармонії під орудою заслуженого діяча мистецтв України, академіка В. Бахарєва (виступи хору в концертному залі ім. С. Прокоф'єва обласної філармонії, авторські концерти, виконання творів під час державних іспитів студентів консерваторії), жіночого хору «Еврика» Бердичівського педагогічного училища під орудою Ю. Вялова (Третій фестиваль Київської Спілки композиторів України «Музичні прем'єри сезону», 1992), хорової капели Луцького музичного училища (художній

Що привертає увагу диригентів професіональних, навчальних та аматорських хорових колективів до творчості О. Некрасова? Чим приваблює його музика? Відповісти на це питання можливо у контексті розвитку жанру обробки народної пісні та його функціонування у виконавській практиці.

Хорова обробка як жанр заглиблена корінням у далеке минуле і має прекрасні зразки на кожному з етапів свого розвитку. Найвідомішими майстрами обробки народної пісні були М. Лисенко, М. Леонтович, Я. Степовий, К. Стеценко, О. Кошиць, С. Людкевич, Л. Ревуцький, П. Козицький, Б. Лятошинський, Г. Верьовка, М. Вериківський, Є. Козак. 60 – 70-ті роки XX століття відзначені новою фольклорною хвилею, яка збагатила жанр хорової обробки сучасними засобами виразності на основі подальшого розвитку ладотональності, гармонії, метроритміки, впровадження сонорних засобів звукопису тощо.

Спираючись на наявний композиторський досвід і враховуючи нові тенденції розвитку жанру, О. Некрасов створює хоровий цикл «Пісні з Волині» на засадах оволодіння усіма відомими методами роботи з народнопісенним матеріалом. Уважно вслухаючись, тут можна знайти і ознаки звичайної гармонізації мелодії, і відчути вплив традиційної обробки, і осягнути розгорнуті побудови у руслі вільної обробки, і, що найбільш цікаво, спостерігати авторські знахідки на основі

керівник і диригент – лауреат премії ім. І. Стравінського В. Гаврилюк) та народної жіночої хорової капели Луцького педагогічного училища (художній керівник і диригент – лауреат премії ім. І. Стравінського Ю. Мельник) під час Третього міжнародного конкурсу хорового мистецтва ім. Лесі Українки (1995) та в авторських концертах композитора на Волині (1995, 1996), жіночої хорової капели Мелітопольського педагогічного інституту під орудою Л. Мержевої в урочистому концерті студентів і викладачів цього навчального закладу під час Фестивалю слов'янської фортепіанної музики (Мелітополь, 1999), дитячого зразкового хору при Ніжинському міському відділі культури Чернігівської області (диригент С. Голуб) на VII міжнародному фестивалі дитячої хорової творчості «Співає Київщина» (Київ, 1999, диплом у номінації «За краще виконання народної пісні в класичній обробці» за виконання української народної пісні «Розкопаю я гору» у вільній обробці О. Некрасова), хорових колективів дитячих музичних шкіл Донеччини під орудою Н. Переяславської (Докучаєвськ), Т. Пригари та Н. Махноногової (Донецьк) в обласних конкурсах дитячих хорових колективів та у багатьох інших.

впровадження ефектів несподіваної музичної плинності, системно-сукупне використання яких виводить композитора на колоритні музично-стилістичні побудови, за якими він закріплює назву «фольклорної імпровізації».

Підхід О. Некрасова до народної пісні має усі ознаки повноцінного творчого методу, в якому діє значний комплекс різноманітних прийомів опрацювання фольклорного матеріалу (як відомих, так і винайдених) і де поняттю «фольклорна імпровізація» надається принципового значення. Останнє потребує більш детального розгляду.

Як відомо, професіональне музичне мистецтво вимагає від виконавця досить точної інтерпретації твору, в якому зазначено майже все, що співвідноситься з авторським задумом як самого музичного образу, так і його розвитку. Саме під впливом професіонального музичного мистецтва відомі майстри хорових обробок записували свою музику майже в усіх деталях. Від цього виконавці хорових композицій вже з самого початку були позбавлені права на зміни у музичному тексті – мелодичні, гармонічні, фактурні, ритмічні тощо. Тому при озвученні ці твори завжди залишаються на рівні інваріанта, що акумулює ознаки конкретного художньо-мистецького часу, в якому формується стиль композитора.

Інша річ – усна народна творчість, де параметри інтерпретації не визначені, але тільки передбачені змістом і характером образу, який конкретизує у собі вербальний текст і мелодія. Саме у цьому суть побутування фольклору, природа його акумулюючих можливостей.

Не торкаючись багатьох суто специфічних питань, які стосуються хорової практики, з позиції інтерпретації твору напрошується наступне: якщо у професіональному мистецтві виконавський процес заздалегідь запрограмований, то у народній творчості він залежить від індивідуальних чи групових можливостей виконавців.

Отже, вважає О. Некрасов, проблема жанру обробки народної пісні має вирішуватися не тільки на композиційному рівні і пов’язуватися не лише з комплексом вимог щодо адекватної реалізації у виконавстві авторського задуму, але і шляхом забезпечення сприятливих умов для досягнення *оптимального* само-

вираження різних хорових колективів (особливо аматорських і дитячих) та їхніх диригентів у процесі опанування музики, створеної на фольклорній основі з охопленням найширшого спектра новітніх засобів музичної виразності. Виходячи з цього, композитор створює свій універсальний метод роботи з музичним матеріалом.

На його думку, оброблена ним пісня – це у певній мірі лише схема музичної композиції для виконавця – як диригента, так і колективу. За такої умови і диригент, і колектив набувають значної творчої свободи, стають не стільки виконавцями, як по-справжньому співавторами твору. Саме від їхньої інтерпретації майже повністю залежить його майбутній вигляд. Не хор для твору, а твір для хору – цей принцип лежить в основі нового методу донецького композитора. Кожний керівник узгоджує композицію О. Некрасова з творчими можливостями своїх співаків-артистів. Від цього творчі колективи потрапляють в однакові виконавські умови, де інтерпретація виходить зі своїх обмежень і стає імпровізацією. А імпровізація на основі народної пісні стає вже *фольклорною імпровізацією*, де імпровізаційність як дія набуває якостей повноцінного творчого процесу. Через це ті ж самі твори композитора стають у рівній мірі доступними і професіональним, і навчальним, і самодіяльним, і навіть дитячим хоровим колективам.

На засадах фольклорної імпровізації композитор досягає головного – надає керівнику хору права вільної орієнтації в музичному матеріалі, вичерпно розкріпачує та активізує його різнобічний художньо-творчий потенціал, окрилює його фантазію. Але це не дає підстав для свавілля у підході до його творів, які можуть бути виконані і без будь-яких змін. У зв’язку з тим, що фольклорна імпровізація у розумінні композитора займає проміжне положення між народним і професіональним музичним мистецтвом, пошуки диригента мають бути зваженими та логічними, такими, що збагачують схему твору до рівня, коли процес виконання набуває ознак індивідуального виконавського стилю.

Концептуально О. Некрасов діє у широкому діапазоні зв’язків хорової обробки з усними народно-пісенними джерелами від далекого минулого до сучасності. Відштовхуючись від жанру, до якого належить той або інший наспів, у своїх композиціях він

максимально підкреслює природу побутування обраного музичного матеріалу. При цьому композитор може:

– частково змінити мелодію оригіналу або у певній частині твору зовсім обійтися без неї, створюючи власні інтонаційні побудови;

– змінити порядок куплетів, ввести вільні повтори тексту, взяти лише уривок із нього;

– вивести на перший план будь-який з другорядних голосів;

– будувати вільну композицію на заданий сюжет тощо.

Що ж до виконання твору, то композитор надає можливості диригенту:

– вносити зміни у порядок чергування як сюїт у циклі, так і частин у хорових сюїтах;

– ускладнювати або спрощувати хорову фактуру, наприклад, за рахунок нових мелодико-гармонічних утворень або, навпаки, зняття крайніх нижніх або верхніх голосів у залежності від можливостей співаків хору;

– розвивати музичний образ шляхом введення повторів тактів або, навпаки, скорочень музично-схематичних фрагментів;

– змінювати темпи, штрихи або динаміку у відповідності до знайденого трактування музичних образів;

– урізноманітнювати виконання через введення музичних інструментів, наприклад, ударних;

– варіювати виконання на засадах техніки аранжування окремих номерів або їх розділів для складів, які не передбачені в оригіналі;

– переключати інтонування (частково або повністю) з манери академічного виконання у народну манеру співу;

– збагачувати виконання театралізовано-музичними ефектами тощо.

Оригінальність творчого методу О. Некрасова полягає в тому, що його твори, художньо виважені вже у пропонованій версії опрацьованого фольклорного матеріалу, відкриті для впровадження у них виконавських засобів, які не тільки існують, але й *можуть виникнути* у процесі подальшого розвитку музичного мислення. А це означає, що кожен з виконавців (як тепер, так і в

майбутньому) має право на необмежений художньо обгрунтований експеримент. Ось чому вже зараз на підставі осягнення невичерпних можливостей хору, при тотальній змінності матеріалу в інтерпретації хормейстерів від концерту до концерту виникають дійсно унікальні, у чомусь навіть віддалені від оригіналу композиції, які вражають фантазією звуковедення та звукоутворення, колоритом тембрових сполучень, новими можливостями сучасної театралізованої дії.

Різні хорові твори О. Некрасова, особливо з циклу «Пісні з Волині», звучать у багатьох містах України, вони з успіхом виконувались у Білорусії, Ірландії, Канаді, Латвії, Німеччині, Росії, Угорщині. Показово, що під час участі у міжнародних та Всеукраїнських конкурсах сучасної музики з виконання його музики вітчизняні художні колективи удостоювалися вищих конкурсних відзнак. Серед таких колективів яскравим прикладом є київський камерний хор «Хрещатик» (диригент Л. Бухонська), який став переможцем трьох міжнародних конкурсів сучасної музики у країнах Західної Європи (Ісландія, м. Слайго, 1994, міжнародний конкурс сучасної музики, перша премія у номінації «фольклорна програма»; Угорщина, м. Дебрецен, 1996, VII конкурс ім. Б. Бартока, третя премія; Німеччина, м. Даупфеталь, 1996, I конкурс ім. Ф. Мендельсона-Бартольді, перша премія)[3].

Хорова музика заслуженого діяча мистецтв України, професора О. Некрасова активно досліджується музикознавцями, вона включена у Програму курсу історії української хорової музики для вищих музичних навчальних закладів України зі спеціалізації «хорове диригування». У 1992 році творчий доробок композитора, у тому числі фольклорна сюїта № 1 на теми дитячих українських народних пісень з хорового циклу «Пісні з Волині», був відзначений премією ім. С. Прокоф'єва Донецького обласного відділення Українського фонду культури.

Усе наведене є свідченням широкого громадського визнання творчості митця, результативності його методу роботи з фольклорним матеріалом. Музика композитора становить самобутній художній фонд, на якому молодь виховується і залуча-

[3] У репертуарі хору є також твори відомих донецьких композиторів О. Скрипника і В. Стеценка (в минулому учнів класу композиції О. Некрасова).

ється до пізнання національного мелосу, що є важливою гранню духовності українського народу. Подальше ознайомлення з творами Олександра Некрасова допоможе краще оцінити його внесок у сучасне хорове мистецтво.

Л і т е р а т у р а:

1. Є ф і м е н к о А. 3-й Міжнародний конкурс хорового мистецтва на Волині: свято і трагедія // Краєвид.– 1996.– № 6.
2. І в а н ч е н к о В. З любов'ю до Волині // Молода Волинь. Віче.– 1995.– 17 березня.
3. Історія української хорової музики. Програма для музичних вузів зі спеціальності «хорове диригування» // К.: РМК.– 1994.
4. К у ц е в а Е. Его песни из народа и для народа // Донбасс.– 1993.– 10 апреля.
5. Міжнародний музичний фестиваль «Київ Музик Фест» (1990–1999). Матеріали преси, фотодокументи, програми. / Упорядники М. Копиця, Г. Степанченко.– К.– 1999.
6. П а р х о м е н к о Л. Хорове свято в Дебрецені // Музика.– 1996.– № 6.

О. С. ШАДУРСЬКИЙ

Особливості хорових фольклорних композицій Олександра Некрасова

Вагомим надбанням національного музичного мистецтва є хорова музика сучасних українських авторів на основі народних першоджерел. Вона свідчить про поглиблення уваги митців до пісенного фольклору, їх пошук нових підходів до нього та нестандартних методів його освоєння. Яскравим прикладом цьому є творчість Олександра Некрасова[1].

Першим хоровим твором композитора фольклорного походження була обробка української народної пісні «Ой ти, дубе, зелен дубе». Саме цією композицією у виконанні мішаного хору «Легенда» з м. Дрогобича в інтерпретації заслуженого працівника культури України І. Циклінського хорова музика О. Некрасова вперше була представлена слухачам 1987 року на VIII з'їзді Національної спілки композиторів України.

Наступним твором митця на фольклорній основі (також для мішаного хору) стала композиція на тему народної пісні «Ой у полі два дубки» (1989). А невдовзі під час Другого українського міжнародного музичного фестивалю «Київ Музик Фест-91» відбулася прем'єра його фольклорної сюїти на теми дитячих народних пісень для жіночого хору.[2] З цього приводу музикознавець Н. Семененко писала: «Дійсною окрасою вечора стала прем'єра циклу вільних обробок українських дитячих народних пісень

---

[1] Некрасов Олександр Іванович – заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри композиції і сучасних музичних технологій Донецької державної музичної академії ім. С. С. Прокоф'єва.

[2] Початкова назва – «Пісні з Волині. Чотири вільних обробки українських народних пісень». Незабаром цей твір було перейменовано у Фольклорну сюїту № 1 на теми дитячих українських народних пісень, яка увійшла до хорового циклу «Пісні з Волині».

«Пісні з Волині» О. Некрасова. Простенькі, невибагливі дитячі мелодії в майстерній обробці засяяли несподіваними гранями. Кожній мініатюрі судилося стати яскравою жанровою сценкою з дитячого життя, з його своєрідною психологією, швидкими змінами настрою» [5].

Саме цю сюїту 1992 року було відзначено премією ім. С. С. Прокоф'єва Донецького обласного відділення Українського фонду культури.

З часу написання фольклорної сюїти робота композитора у напрямку хорового опрацювання пісенного фольклору стала постійною, а завдяки оригінальності стильових ознак музики митця низка його нових творів швидко привернула до себе увагу хормейстерів.

У 1990–1992 роках О. Некрасов створив хоровий цикл «Пісні з Волині» з сімнадцяти номерів, згрупованих у чотири фольклорних сюїти. Повністю в один вечір цей масштабний твір прозвучав у Донецьку 1993 року під час його авторського хорового концерту в концертному залі музичного училища. Хоровий цикл виконали мішаний та жіночий хори цього навчального закладу, а інтерпретаторами музики стали відомі на Донеччині хормейстери – заслужений працівник культури України Е. Білявський та лауреат премії ім. С. С. Прокоф'єва О. Федоров. Міжнародна прем'єра фольклорного циклу з виконанням окремих сюїт відбувалася під час чотирьох (!) концертів хорової музики міжнародних музичних фестивалів «Київ Музик Фест». Виконавцями були жіночий хор музично-педагогічного факультету Київського державного педагогічного університету ім. М. Драгоманова (художній керівник і диригент – доцент П. Ніколаєнко) та Чернігівський камерний хор ім. Д. Бортнянського (художній керівник і диригент Л. Боднарук).

Репертуарними стали й інші твори О. Некрасова, основою яких є український фольклор – імпровізація на тему жартівливої народної пісні «Розпилася молодиця» для мішаного хору в супроводі фортепіано (1992), Фольклорний диптих «Кізочки» на теми народних пісень з Поділля для дитячого хору (1993), Дві фольклорних імпровізації на теми жартівливих народних пісень («Занадився Журавель» та «Весілля Мухи») для мішаного хору (1994) тощо.

Хорова музика композитора фольклорного спрямування має широкий жанрово-тематичний діапазон з різноманітною образністю. Нерідко вона набуває драматичного звучання, інколи досягає трагічного пафосу, але буває і відверто простою, як дитяча посмішка. Така багатоплановість дозволяє повніше зрозуміти художню позицію митця, різнобічно виявити характер його мислення, краще усвідомити особливості методу роботи з народно-пісенними першоджерелами.

За тематичними ознаками хорові фольклорні композиції О. Некрасова можна розподілити на дві групи:

– *твори, пов'язані з тематикою народних звичаїв та обрядів;*

– *твори родинно-побутової тематики.*

До першої групи творів відносяться фольклорні сюїти № 3 для жіночого хору та № 4 для мішаного хору на теми звичаєво-обрядових народних пісень.

Другу, яка відзначається більшою розмаїтістю, складає:

– *музика про кохання* (сюїта № 2 на теми пісень про кохання для мішаного хору);

– *музика дитячої тематики* (диптих «Кізочки» для дитячого хору; композиції «Іди, іди, дощику», «Ой ти, котку» та «Ой скок коток» для жіночого хору з фольклорної сюїти № 1);

– *музика жартівливого та гумористичного змісту* (композиції «Бом-дзень» з фольклорної сюїти № 1 для жіночого хору, «Занадився Журавель» та «Весілля Мухи» для мішаного хору, «Розпилася молодиця» для мішаного хору в супроводі фортепіано).

Значна частина хорової музики О. Некрасова призначається для виконання *академічними хоровими капелами*. Але завдяки його творчого методу (про що мова піде далі) низка композицій, створених для хору одного класу, типу або виду без утрати художніх достоїнств легко може бути переведена у звучання хору іншого класу, типу або виду, що і спостерігається у виконавській практиці.[3]

---

[3] Яскравий приклад цьому – виконання композиції О. Некрасова «Розкопаю я гору» для жіночого хору (прем'єру якої на міжнародному

За типовими виконавськими складами хорову музику композитора можна підрозділити на твори:

– *для дитячого хору* (диптих «Кізочки» та композиція «Козуню-любуню»);

– *для жіночого хору* (сюїти № 1 та № 3 хорового циклу «Пісні з Волині»);

– *для мішаного хору* (сюїти № 2 та № 4 хорового циклу «Пісні з Волині», композиції «Занадився Журавель», «Весілля Мухи», «Розпилася молодиця»).

Не задіяним у музиці композитора поки що лишається тільки чоловічий хор, хоча розвинуті фрагменти для чоловічих голосів є в композиціях для мішаного хору («Весна наша з квітками» та «Ой зашуміла дуброва» з сюїти № 4). Так само, як у творах для мішаного хору, є не тільки фрагменти для жіночих голосів («Ой у полі два дубки» та «Сива зозуленько, не літай раненько» з сюїти № 2, «Перепеличенька ряба, невеличка» та «Ой в лужку, в лужку, на жовтім піску» з сюїти № 4), але й самостійна композиція для них в рамках сюїтного циклу («Ой ти, вишенько, ти, черешенько» з сюїти № 2 для мішаного хору).

У доробку митця є окремі хорові твори в супроводі фортепіано, але з усього видно, що перевага надається звучанню *a cappella*. Здебільше ця музика має чотириголосну фактуру, відступ від якої відбувається у різних випадках. Так, наприклад, серед творів для дитячого хору є *триголосні* композиції («Скакали дикі кози» з диптиху «Кізочки» та «Козуню-любуню»), а у рамках творів для типових академічних хорових капел нерідко виникають виразні фрагменти *багатоголосного* звучання («Бомдзень», «Ой зашуміла дуброва», «Весілля мухи» тощо). У низці композицій значно урізноманітнюють фактуру введення *сольних голосів* («Ой ти, котку», «Сива зозуленко, не літай раненько», «Ой в лужку, в лужку, на жовтім піску» тощо). Таке коливання у

фестивалі «Київ Музик Фест-92» здійснив відомий камерний хор «Київ», художній керівник і диригент – заслужений діяч мистецтв України М. Гобдич), дитячим зразковим хором при Ніжинському міському відділі культури Чернігівської області (художній керівник С. Голуб) в конкурсі у рамках VII міжнародного фестивалю дитячої хорової творчості «Співає Київщина» (1999), де цей колектив отримав не тільки Гран-прі, але й спеціальний диплом у номінації «За краще виконання народної пісні в класичній обробці».

кількості голосів урізноманітнює хорову фактуру, сприяє динамізації музики і спрацьовує на художній результат.

Значну частину своїх композицій О. Некрасов об'єднує в циклічні форми. Такими є *диптихи* «Кізочки» та Дві фольклорних імпровізації на теми жартівливих українських народних пісень («Занадився Журавель» і «Весілля Мухи»), а також чотири фольклорних *сюїти,* які складають *хоровий цикл* «Пісні з Волині».

Наведене свідчить про різноплановість хорової палітри митця, володіння ним широким спектром засобів художньої виразності різних колективів. Особливо великого значення композитор надає фактору максимального розкриття художнього потенціалу хору, що є суттєвим для розуміння його методу опрацювання фольклору, а звідси – для адекватної інтерпретації музики.

Хорова творчість О. Некрасова, пов’язана з композиторським фольклоризмом, з самого початку відбувалася як на основі грунтовного вивчення народних першоджерел, так і пізнання відомих методів його опрацювання, якими є *гармонізація* мелодій, їх *обробка* та *вільна обробка*, що лежать в основі однойменних жанрів музики.

Не вдаючися в історичний екскурс щодо цих методів освоєння фольклору, які у реальній музичній практиці здебільше співіснують, відзначимо у схематично-стислому вигляді їх принципові ознаки у трактуванні О. Некрасова.[4]

Гармонізація передбачає повне збереження мелодії та підпорядкування їй усіх інших хорових голосів. У фактурі переважає хоральна звуковисотна вертикаль, притаманна гармонічному складу музики. Твори цього типу здебільше малих форм. За цих умов інтерпретація музики відбувається ніби крупним планом. Головну роль відіграють основні засоби музичної виразності – звуковисотність та темпо- і метроритм, а допоміжні – динаміка, агогіка, штрихи тощо – урізноманітнюють партитуру на рівні узагальненого звучання.

---

[4] Тезовий запис характеристики методів опрацювання фольклору і тенденцій розвитку композиторського фольклоризму здійснено у співбесідах з композитором під час підготовки даної статті.

Обробка набуває нових рис опрацювання фольклору. Мелодія і тут частіше зберігає свою цілісність, одначе виникають фрагменти підпорядкованого значення з певним її розвитком, що дозволяє збагатити тональний план і драматургію твору. Суттєвим є коливання в музичному складі розділів твору. Нерідко створюються композиції мішаного складу музики, через що процес формоутворення ускладнюється, а функції хорових голосів урізноманітнюються. Помітну роль починають відігравати допоміжні засоби музичної виразності, що дозволяє повніше донести до слухача не тільки загальний зміст, але й значний обсяг почуттів і переживань.

Вільна обробка надає великої творчої свободи. Мелодія пісні визначає основний інтонаційний зміст твору, але остаточно вивільнена від гармонічного «тиску», може зазнавати значних змін і набуває якостей *теми*, до якої «примірюються» інші голоси. На цій підставі значно розширюються можливості оригінального формоутворення і долаються будь-які обмеження у фактурному викладенні матеріалу. Додаткові засоби музичної виразності виходять з розряду допоміжних і поряд з основними відіграють помітну роль у звукопису та драматургії твору.

Трансформація мелодії в тему, яка відбувається у вільній обробці,[5] є важливим кроком у процесі освоєння фольклору, його «переінтонуванні» (Б. Асаф'єв). По суті, вважає О. Некрасов, таке *віддалення* від інваріанта є знаковим моментом для композиторського фольклоризму, бо після цього відкриваються шляхи для формування нових методів роботи на фольклорній основі (кількість має перейти у нову якість). Але віддалення від інваріанта не є пориванням з ним, а лише вказує на прагнення

---

[5] В І. Земцовського є таке спостереження: «<…>перетворення фольклорного контексту в тематичний елемент композиторського тексту є важливішою новацією сучасної композиторської творчості. На мій погляд, це одна з найцікавіших та перспективних тенденцій сучасного звернення до фольклору» [2, с. 20].

Неважко помітити різницю у трактуванні цієї тенденції І. Земцовським та О. Некрасовим, який вважає трасформацію народної мелодії в тему не тенденцією «сучасного звернення до фольклору», а властивістю вільної обробки як жанру, який визначає відповідний метод опрацювання фольклору. Через це сама тенденція виявила себе значно раніше, ніж на це вказує І. Земцовський.

просякнути у глибини фольклору, що надає нового стимулу для створення національної музики фольклорного походження.

Характеризуючи іншу, не менш важливу тенденцію, І. Земцовський пише: «Музика нині ніби хоче вирватися з пут писемної традиції і повернутися до своїх основних витоків – до колись тотально усних норм творчості, одначе на основі нотної фіксації (ніби за діалектичним законом заперечення заперечення). Свідомо та несвідомо композитори прагнуть позбавитися від регламентації писемних навичок і кліше творчості – «малювання по клітинках» (Б. Тіщенко) – і на цьому шляху шукають розкріпачення в усній природі фольклору. Очевидно, що фольклор виробив особливі засоби запам'ятовування, членування, особливі навики ансамблевого музичення тощо – засоби особливі, тому, що розраховані на усне існування музики» [2, с. 16].

Така характеристика другої тенденції освоєння фольклору – *наближення до нього* – є досить змістовною, але, на думку О. Некрасова, потребує доповнення. Справа в тому, що опрацювання фольклору відбувається шляхом освоєння як *основних*, так і *особливих* засобів музичної виразності. Щодо перших добре висловився М. Лисенко: «Кожен голос тут є цілком самостійний ход мелодійний, цілком самостійна пісня: це дійсно є варіант тої первісної пісні, котрий то відходить від свого основного мотиву, то зливається з їм на якийсь короткий час, щоб знов відокремитись. Кожен такий голос у гуртовому співу є самостійний контрапункт. З сього спостерігаєте, що кращих контрапунктистів, як наш люд співаючий, не вигадаєте, і на диво усе це без консерваторій, без підручників до гармонії велемудрих» [4, с. 271].

Що ж стосується других, то наближення до першооснови тільки через використання «особливих засобів», скоріше за усе, є лише компенсацією за віддалення від неї. За таким підходом проблема досягнення рівноваги між двома тенденціями залишається відкритою, а особливі засоби музичної виразності нерідко стають скоріше фольклорною бутафорією на «тілі» професіонального твору аніж його необхідною річчю.

Отже, якими б далекими від фольклорної основи не були віддалення, або, навпаки, наскільки б не наближалася професіональна музика до народної, поміж цими культурами залишається певна межа. Саме це стало підставою для влучного вис-

ловлювання І. Земцовського: «Освоєння “нових берегів” фольклору продовжується. Перепливти з “берега” писемної музики на інший “берег” усної традиції та побудувати поміж ними новий міцний творчий “міст” залишається заповітною історичною тенденцією музичної творчості» [2, с. 30].

На подолання відстані поміж цими двома «берегами» і була спрямована увага О. Некрасова на шляху освоєння фольклору, в результаті чого і з’явився його метод хорового опрацювання народнопісенних першоджерел.

Вихідним положенням для нього стало те, що всі методи опрацювання фольклору виникали, формувалися та розвивалися у професіональній музиці. Однак народна творчість має дещо інші виміри і просто наслідувати фольклор через імітацію його засобів (як основних, так і особливих) не є доцільним, бо навіть найталановитіший композитор ніколи не зробить те, що може зробити народ. Через це у композиторському фольклоризмі треба не імітувати народну музику, а знайти такі точки перетину, коли норми професіональної та народної творчості не суперечать одна одній, але є загальними. Отже вирішувати питання, що виникають, можливо не лише в умовах нового «бачення» фольклору, але й інших методів його освоєння, які б дозволяли враховувати значний комплекс якостей, властивих як професіональній, так і народній музиці, особливостям її створення та функціонування.

Творчий метод опрацювання фольклору, який застосовує О. Некрасов, описала А. Бубєнцова у своїй статті «Новаторські тенденції хорового письма О. Некрасова (на прикладі хорового циклу «Пісні з Волині»)». Його властивістю є не тільки нестандартне вирішення проблеми освоєння фольклору на *композиційному рівні*, але й орієнтація на створення максимально сприятливих умов для *виконавської практики*.

Щодо композиційного аспекту А. Бубєнцова відзначає: «Спираючись на наявний композиторський досвід і враховуючи нові тенденції розвитку жанру, О. Некрасов створює хоровий цикл “Пісні з Волині” на засадах оволодіння усіма відомими методами роботи з народнопісенним матеріалом. Уважно вслухаючись, тут можна знайти і ознаки звичайної гармонізації мелодії, і відчути вплив традиційної обробки, і осягнути розгор-

нуті побудови у руслі вільної обробки, і, що найбільш цікаво, спостерігати авторські знахідки на основі впровадження ефектів несподіваної музичної плинності, системно-сукупне використання яких виводить композитора на колоритні музично-стилістичні побудови, за якими він закріплює назву “фольклорної імпровізації”» [1, с. 133].

Свобода вирішення системи композиційних завдань має знайти своє продовження у виконавстві, на що і звертається увага хормейстерів.

«Не хор для твору, а твір для хору – цей принцип лежить в основі нового методу донецького композитора,– пише А. Бубєнцова.– Кожний керівник узгоджує композицію О. Некрасова з творчими можливостями своїх співаків-артистів. Від цього творчі колективи потрапляють в однакові виконавські умови, де інтерпретація виходить зі своїх обмежень і стає імпровізацією. А імпровізація на основі народної пісні стає вже *фольклорною імпровізацією*, де імпровізаційність як дія набуває якостей повноцінного творчого процесу. Через це ті ж самі твори композитора стають у рівній мірі доступними і професіональним, і навчальним, і самодіяльним, і навіть дитячим хоровим колективам.

На засадах фольклорної імпровізації композитор досягає головного – надає керівнику хору права вільної орієнтації в музичному матеріалі, вичерпно розкріпачує та активізує його різнобічний художньо-творчий потенціал, окрилює його фантазію» [1, с. 134].

А щоби повніше зрозуміти позицію митця стосовно виконання його музики, наведемо передмову «Від автора» до хорового циклу «Пісні з Волині», адресовану хормейстерам, у яких О. Некрасов вбачає не стільки диригентів, як постановників своїх фольклорних композицій*:*

«Виходячи з можливостей колективу, виконавці можуть вносити в музичний текст фольклорних композицій будь-які зміни чи доповнення, які розвивають їх загальну композиційну схему: фактурні, темпові, динамічні, штрихові; урізноманітнювати виконання використанням музичних інструментів, наприклад, ударних; збагачувати виступ театролізовано-музичними ефектами тощо.

У процесі реалізації художньо-мистецького потенціалу колективу режисура виконання може варіюватися і на засадах техніки аранжування окремих номерів або їх розділів чи фрагментів для складів, які не передбачені в оригіналі; певних результатів можна досягти також шляхом переключення інтонування з манери академічного виконання у народну манеру співу.

Саме так реалізується основний задум автора: у різних колективах (академічних, навчальних, самодіяльних, дитячих хорах, фольклорних ансамблях) і навіть у кожному концертному виступі твори можуть звучати у новій художньо-інтонаційній оправі, через що процес виконання на основі розкутих, але зважених пошуків диригента має стати максимально творчим з рисами індивідуального виконавського стилю.

Усе запропоноване не означає, що твори не можуть виконуватися без змін або доповнень, що є початковим етапом роботи над музичним матеріалом».

З наведеного видно, що композитор акцентує увагу на двох суттєвих моментах. Перший, основний, пов'язується з інтерпретацією музики у відповідності до методу (та жанру) фольклорної імпровізації. Другий – з виконанням фольклорних композицій «без змін або доповнень», тобто у пропонованому варіанті, що у певній мірі дозволяє розглядати його музику з позиції інших методів опрацювання фольклору.

Аналізуючи музику О. Некрасова з орієнтацією на традиційні методи опрацювання фольклору, ми бачимо, що композиції в жанрі гармонізації у нього не зустрічаються. Хоча метод опрацювання фольклору митець використовує доволі часто. В одному випадку він переважає в музиці мішаного складу (обробки пісень «Ой виходьте, дівчата» для жіночого хору, «Ой в лужку, в лужку, на жовтім піску» для мішаного хору тощо). В іншому використовується лише в середині розділів або фрагментів. Гармонізовані фрагменти частіше припадають на кульмінації фраз або речень, а розділи, у тому числі з використанням багатоголосся, відіграють важливу роль у динамізації кульмінаційних зон різних творів як цілісних композицій. Хоральні зву-

чання нерідко використовуються для збагачення музики колоритом виразної гармонії.

Серед творів О. Некрасова, які наближені до жанру обробки, показовими є композиції «Скакали дикі кози» та «Ой ти, котку» для дитячого хору, «Весна наша з квітками» та «Станьте, дівчата, в рядочок» для жіночого хору, «Ой ти, дубе, зелен дубе», «Ой у полі два дубки», «Ой зашуміла дуброва» та «Ой в лужку, в лужку, на жовтім піску» для мішаного хору.

У відповідності до жанру вільної обробки можна трактувати композиції «Розкопаю я гору» та «Ой ти, вишенько, ти, черешенько» для жіночого хору, «Сива зозуленько, не літай раненько» для мішаного хору. Яскравими прикладами опрацювання фольклору, де мелодія народної пісні стає темою, є твори «Кізочка» для дитячого хору, «Іди, іди, дощику» та «В чистому полі сам плужок ходить» для жіночого хору.

Але близькість до відомих жанрів і відповідність їм – не одне й те ж саме, а тому композитор і зауважує, що така інтерпретація його композицій є «*початковим етапом роботи над музичним матеріалом»*.

І хоча низку творів О. Некрасова можна співвіднести з відомими методами опрацювання фольклору (та жанрами музики), деякі не вписуються в їх схеми. Такими є, наприклад, композиції «Бом-дзень» для жіночого хору, «Занадився Журавель» та «Весілля Мухи» для мішаного хору, «Розпилася молодиця» для мішаного хору в супроводі фортепіано. В цій музиці у найбільшому ступені спрацьовує творчий метод композитора, а достатньо виявити її особливості та досягти повноцінного виконання можливо лише в умовах застосування методу фольклорної імпровізації.

Розуміння методу, який застосовує у своїй творчості О. Некрасов, дозволяє по іншому трактувати і його твори, які мають ознаки відомих жанрів. У такому випадку ці фольклорні композиції постануть перед слухачем не тільки у новому або у більш досконалому, але й у неочікуваному вигляді.

«Оригінальність творчого методу О. Некрасова полягає в тому,– пише А. Бубєнцова,– що його твори, художньо виважені вже у пропонованій версії опрацьованого фольклорного матеріалу, відкриті для впровадження у них виконавських засобів, які

не тільки існують, але й *можуть виникнути* у процесі подальшого розвитку музичного мислення. А це означає, що кожен з виконавців (як тепер, так і в майбутньому) має право на необмежений художньо-обгрунтований експеримент. Ось чому вже зараз на підставі осягнення невичерпних можливостей хору, при тотальній змінності матеріалу в інтерпретації хормейстерів від концерту до концерту виникають дійсно унікальні, у чомусь навіть віддалені від оригіналу композиції, які вражають фантазією звуковедення та звукоутворення, колоритом тембрових сполучень, новими можливостями сучасної театралізованої дії» [1, с. 135].

Хорові твори композитора виконувались у концертах Національної спілки композиторів України, програмах багатьох міжнародних музичних фестивалів. У міжнародних конкурсах сучасної музики в країнах Західної Європи, Всеукраїнських, республіканських і регіональних конкурсах з виконанням його хорових фольклорних композицій вітчизняні художні колективи удостоювалися вищих конкурсних відзнак.

Увага хормейстерів до творчості О. Некрасова та її визнання широким колом слухачів свідчить про те, що хорова музика композитора стала невід'ємною часткою українського мистецтва, а його оригінальний метод освоєння народних першоджерел, результативність якого доведено художньою практикою, є вагомим внеском в національний композиторський фольклоризм.

Л і т е р а т у р а:

1. Б у б є н ц о в а А. Г. Новаторські тенденції хорового письма у творчості Олександра Некрасова (на прикладі хорового циклу «Пісні з Волині») // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра: [Зб. ст.] / Донецька державна консерваторія ім. С. С. Прокоф'єва.– Київ–Донецьк.– 2001.
2. З е м ц о в с к и й И. И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды.– Л.: Советский композитор.– 1978.
3. Н е к р а с о в О. Життя в музиці. Документальна монографія / Донецька державна музична академія ім. С. С. Прокоф'єва.– Київ–Донецьк.– 2003.
4. Л и с е н к о М. Листи.– К.: Мистецтво.– 1964.
5. С е м е н е н к о Н. І чимало – в портфелях // Культура і життя.– 1991.– 16 листопада.

Л. М. ГРИЦАЄНКО

Про методи вільної обробки та фольклорної імпровізації в хоровій творчості Олександра Некрасова

Серед різних методів роботи з фольклорним матеріалом донецький композитор Олександр Некрасов обирає метод імпровізації, не обходячи увагою і методи вільної обробки, і гармонізації – більш традиційні, що давно стали академічними в професійній композиторській практиці. На оригінальності та усвідомленому використанні «фольклорної імпровізації» як принципово нового *методу* композитор особливо наполягає і визначає наступні її особливості[1]:

– часткова зміна теми-мелодії, скорочення її у розділах форми, створення на її основі нових інтонаційних побудов;

– зміна порядку куплетів, вільні повторення тексту, скорочення словесного тексту;

– можливість маніпулювання хоровою фактурою – перестановка голосів з виведенням на перший план другорядного голосу (підголоска);

– можливість побудови вільної композиції на даний сюжет.

Все це втілюється з урахуванням жанрової належності матеріалу, його стильової орієнтації, природи побутування, характеру художнього образу. Хронологічна віддаленість народного першоджерела значення не має – це можуть бути й архаїчні пісні, й зовсім нещодавно народжені. В сутності, подібний під-

[1] Вони викладені в статті А. Бубєнцової «Новаторські тенденції хорового письма в творчості Олександра Некрасова (на прикладі хорового циклу “Пісні з Волині”)» [2, с. 131–132].

хід у всій своїй комплексній концептуальності не тільки не протирічить природі народного музичення, що втілювалася тисячоліттями в усній народній творчості наших прабатьків, а безпосередньо випливає з нього.

Імпровізаційні принципи знаходять продовження і у виконавській сфері – тут вони також узаконені. Так, диригент хорового колективу має право:

– змінювати порядок чергування частин в сюїтах і розділів в частинах сюїти;

– ускладнювати або спрощувати хорову фактуру, в тому числі за рахунок зняття крайніх голосів в залежності від можливостей співаків;

– вводити нові мелодико-гармонічні утворення;

– вводити повторення тактів або скорочення їх, так само, як і синтаксичних структур, для втілення індивідуальної трактовки музичного образу;

– змінювати темпи, штрихи або динаміку у відповідності до власної інтерпретації тексту;

– урізноманітнювати виконання шляхом включення музичних інструментів, зокрема, ударних;

– варіювати виконання із застосуванням аранжування для інших складів хору (як цілих номерів, так і їхніх розділів);

– переключати манеру інтонування (частково або повністю) з академічної на народну;

– збагачувати виконання театральними ефектами аж до постановок жанрових сценок, що створюють видовищний ряд і таких, що виходять у синкретичну жанрову область (сценічне дійство, декорації, костюми, реквізит).

Таким чином, у методі, обраному О. Некрасовим, поєднуються творчий процес створювача та співавтора-інтерпретатора. Композитор, використовуючи вільний підхід у роботі з фольклорним матеріалом, надає ще більшу свободу виконавцю, активно запрошуючи його до співавторства. До того ж, мова йде не тільки про сучасні виконавські трактування, але й про ті, котрі, можливо, будуть виникати у майбутньому.

Сам автор імпровізацій попереджає, що всі ці вільні трактування можливі лише після ретельного вивчення авторського тексту.

Цикл хорових сюїт «Пісні з Волині», що займає центральне місце в хоровій творчості композитора, створений на основі збірки народних пісень під редакцією Мирослава Стефанишина. В усіх піснях фольклорну мелодію у більшій або меншій мірі збережено, нехай то імпровізація, обробка чи гармонізація.

Відібрані нами твори для мішаного хору – «Ой ти, вишенько, ти, черешенько» з другої сюїти «Пісні про кохання» і мініатюра «Занадився Журавель» – як раз і репрезентують два підходи композитора до роботи з фольклорним матеріалом.

Перша з них є вільною обробкою. Вона єдина в сюїті призначена для виконання жіночим складом хору та характеризується особливою інтимністю, потаємністю і теплотою. Композитор втілює первісну стародавню ідею пісні, що виражається в органічній єдності людини з оточуючим світом, природою. Усвідомлення цього зв'язку, втраченого та існуючого тепер лише в підсвідомості сучасної людини, здійснюється через живі інтонації музично-поетичної творчості. Це більше, ніж твір народного мистецтва, це – відображення діалектики всесвіту, основ світогляду наших предків. Жіноче начало символізує цю діалектику єднання Людини та Космосу, і тому в язичеській культурі воно є провідним[2].

Тепер зупинимося на композиційних особливостях хору. Він побудований як діалог дівчини та вишеньки-черешеньки, що просто і природно відображує ідейний зміст: дівчина задає питання вишеньці – та їй відповідає:

1. «Ой ти, вишенько, ти, черешенько, ой коли ти зійшла, коли виросла?» – «Я весною зійшла, літом виросла, на Дунай, на ріку похилилася».

2. «Ой чого ти, душа, зажурилася?» – «Зажурилася я, що стояла сама, що стояла сама пізно звечора, дожидала тебе, моє серденько».

Пантеїзм слов'янської і, зокрема, української міфології пояснює метаморфози – переродження людських душ у квіти,

---

[2] К. Шилін пише: «Всі ми, і кожен окремий з нас пов'язані з Космосом. Вихід з майбутньої катастрофи бачиться в гармонійному синтезі культур-начал. Розвиток цього типу культур гармонійно чистого дитинства дає "жіночий" тип культур. Найбільш повно і ясраво цей тип культур відобразився в буддизмі <…>» [цит. за: 5, с. 6].

дерева, трави, звірів і птиць, алегоричність і метафоричність мислення наших предків. І. Нечуй-Левицький пише: «Пантеїстична релігія робила з світу якийсь чарівничий храм, повний усякого дива, в якому все думало і говорило нарівні з чоловіком і богами» [11, с. 67].

Наші сучасники, в тому числі композитори, які працюють з фольклором, що сконцентрував у собі давню міфологію, скоріш за все тільки через підсвідомість відчувають цю діалектику всесвіту. І це інтуїтивне чуття дозволяє знаходити свої, індивідуальні засоби та шляхи для продовження життя народного музичного мистецтва.

Олександр Некрасов розуміє пісню як живий організм, що несе свою самодостатню семантику, спроможну до варіантності втілень.

В основі розвитку в хорі «Ой ти, вишенько…» лежить принцип варіантної повторності, що сполучається з репризною тричастинністю. Строфічну побудову показано в 12-кратному проведенні теми-куплета зі збереженням її симетричності (тематичний тезис укладається в чотирьохтакт). Метрична перемінність з регулярним чергуванням дво- і тридольності пов'язана зі специфікою протяжного співу, з вільними розспівами словесного тексту. П'ятий куплет переходить в повнозвучну коду. Заключне проведення теми – тихе та завмираюче як ремінісценція початкового викладення – урівноважує емоційний сплеск кульмінації. Очевидно, що тут тактометричний принцип формоутворення поступається місцем вербально-смисловому, виражально-мовному, пов'язаному з природним плином мови, з її живим диханням. Довгі, протягнуті (зліговані) звуки – тонічний органний пункт у альтів – слугують основою-фоном, на якому розгортається гнучка мелодична лінія сопрано. Поділ обох партій дозволяє вільно переходити від двоголосся до три- і чотириголосся.

Органний пункт на складі «Ой…», що з'являється у відповідних фразах вишеньки, має темброво-фонетичну природу та різнопланове призначення: не тільки функціонально-гармонічне, але й асоціативно-звукозображувальне, колористичне. Це останнє полягає в наслідуванні манери народного хорового співу на відкритій місцевості, серед живої природи, тобто в

умовах зародження та побутування пісні як жанру. Створюється відчуття простору, повітряного об'єму, особливо з додаванням квінтового тону.

Хорове тутті в центрі композиції «Ой чого ти, душа, зажурилася?» що сприймається як драматургічний прийом вторгнення, проте, є логічним наслідком попереднього розгортання. Далі: строфа «Зажурилася я, що стояла сама…» повертає до початкової організації фактури – до одноголосної мелодичної лінії на фоні тонічного органного пункту в альтів, але вже в тональності субдомінанти. Так здійснюється принцип жанрово-грайливої «переливчатості», варіабельності, що в той же час не порушує відчуття занурення в поетично-медитативний стан.

Приєднання другого звука (сі-бемоль) в органному пункті ще більш стверджує субдомінантову тональність і підкреслює плагальний тип функціонально-гармонічних співставлень. І лише друге, заключне *tutti* повертає в початковий фа мажор. Таким чином, багатократне, ніби заклинальне повторення основної тематичної тези, що чергується з вторженням *tutti*, не призводить до динаміного ефекту, а скоріше зосереджує увагу слухача на сприйняття різних граней одного образу, одного тематичного утворення. Можна зробити висновок, що ця лірична, в цілому світла, прозора по колориту пісня несе в собі елементи не тільки алегоричності, метафоричності, але й найдавніших магічних заклинань.

Звернемося до другої мініатюри – «Занадився Журавель» на тему жартівливої української народної пісні для мішаного хору. В основу його покладено пісню, що побутує на Поділлі (текст першоджерела запозичений зі збірки Олександра Яковчука «Пісні з Поділля»). Це один з яскравих прикладів методу «фольклорної імпровізації». Першоджерело має жанрово-побутову природу, і композитор, бажаючи зосередити увагу лише на цій стороні, зберегти образно-емоційну цілісність та однозначність, вилучив більш ліричний третій куплет. Вийшли дві багаторазово повторювані строфи:

«Занадився Журавель до бабиних конопель.
А я тому Журавлю крильця й ніжки поломлю».

Композицію спочатку було задумано як жанрову сценку – перед викладенням власне теми пісні розташовується вступ у

вільному темпі, побудований на вигуках: «Занадився Журавель! Ой!..» з залученням глісування, як сольного, так і хорового. Передбачено, що цей початковий епізод повинен виконуватися у вільному метроритмі з поступовим збільшенням кількості виконавців. Хорова алеаторика як вид композиторської техніки у даному випадку звукозображально відтворює звичайну ситуацію сільського побуту: розмову багатьох людей, вигуки тощо.

Викладення теми починають тенори: два такти справжньої народної мелодії-цитати змінюються чотиритактовою авторською вставкою, а потім завершуючими період двома тактами, цитуючими першоджерело, у басів. Період відповідає строфі словесного тексту, двічі повторений та укладається в нормативний восьмитакт. Таким чином, переосмислення першоджерела відбувається вже на експозиційному рівні – бо змінено саме тематичне ядро.

Подальший розвиток є авторською імпровізацію з повтореннями фраз, стретними проведеннями у чоловічих і жіночих голосів (подібно співставленням), глісуванням, включенням вільної речитації («А я тому Журавлю крильця й ніжки поломлю»). Цей розділ відповідає другій строфі словесного тексту. Композитор передбачає тут більш рухливий темп і загальну лінію динамічного наростання, поділеного на декілька хвиль. При цьому зберігається квадратність будови з розчленуванням на дві фрази.

В даному випадку чітка, визначена квадратність «тримає форму» та організує, поряд з метроритмічною пульсацією (4/4 ♫♫♫♪ | ♫♪♫♪ |), рух до кульмінації. Згідно авторського задуму, в цьому основному розвиваючому розділі виконавець може додавати фрази, в тому числі скомпоновані в «блоки», чому сприяє квадратна масштабно-тематична будова. Можливе також включення елементів алеаторики – вигуків у канонічній або іншій формі.

Завершуючий чотиритакт з кадансуючою фразою теми першоджерела, що проводиться солюючим басом, містить другий варіант виконання, виписаний композитором. Після цього музика переходить у вигуки та загальне кульмінаційне глісування з грайливими сценічними елементами – поплескування в долоні, ніби відганяючи журавля: «Ой! Ай-ай… Киш!».

Таким чином, крайні розділи хору (не рахуючи вступу) відносно стабільні, а середній розділ задуманий як найбільш мобільний, як поле для імпровізації виконавця.

Розглянемо виконавські інтерпретації хору.

Хори Олександра Некрасова, в тому числі й «Занадився Журавель» виконувалися багатьма колективами. «Занадився Журавель» введений до репертуару студентського хору Донецького музичного училища, аматорської академічної хорової капели Макіївського металургійного комбінату (обидва хори під орудою О. Федорова), київського хору «Хрещатик» під орудою Л. Бухонської – колективів різного професіонального рівня, різного спрямування та з різними виконавськими можливостями.

Починаючи з 1998 року «Журавель» звучав і в Національній філармонії України, і в Ірландії на конкурсі сучасної музики у м. Слайго, де хор «Хрещатик» отримав першу премію, і в угорському м. Дебрецені на XVII конкурсі імені Б. Бартока (третя премія), і на конкурсі ім. Ф. Мендельсона в німецькому м. Клінгенталі (перша премія). Звичайно він об'єднується в диптих ще з однією фольклорною імпровізацією «Весілля Мухи».

Порівнюючи трактовки студентського хору Донецького музичного училища та хору «Хрещатик», ми побачимо, що перший з них скоріше додержується академічної традиційної манери виконання, точно дотримуючись тексту. Керівник хору «діє» в рамках більш або менш вільного «імпровізаційного поля», створеного самим композитором. Виконавський ансамбль будується на слуховому сприйнятті, використовується сценічне дійство. Достатньо високу технічну майстерність, глибоке проникнення в задум, знання специфіки фольклорного матеріалу дозволяють створити яскравий образ.

Інтерпретація Макіївської хорової капели під орудою того ж диригента має відмінності в манері співу. Тут відчувається тенденція до інтонування у народній манері.

В цілому виконання хору «Хрещатик» наближене до академічного, але з елементами імпровізації. Хор вирішено у вигляді жвавої жанрової сценки, хоча помітно, що це академічний колектив, а не фольклорний ансамбль. Початковий вихід солістки з вигуком «Ой, людоньки», виписаний в нотному тексті,

привертає увагу слухача-глядача та заявляє про жанрово-побутову манеру.

Гілка в руках солістки, необхідна, щоби відганяти журавля, ще більш посилює ефект. Хористи групами вільно розміщуються на сцені, створюючи півколо. Артисти одягнені в національні костюми.

В середньому «імпровізаційному» розділі на перший план виходить соліст з люлькою для паління, в солом'яному капелюсі та з характерним гримом, довгими вусами, створюючи тип сільського мешканця.

Таким чином, тут яскраво представлено видовищну сторону виконання, подібного до того, як це буває в фольклорних колективах – з персоніфікацією учасників, акцентами на образах-типажах. У передкульмінаційній зоні, побудованій на прискоренні темпу, введено бубон. Процес музичного розвитку супроводжується пожвавленням сценічного руху учасників – їх вільними переміщеннями, мімікою, грайливою пластикою. При цьому імпровізація не торкається масштабно-тематичних співвідношень тексту.

В міру засвоєння виконавськими колективами методу «фольклорної імпровізації» виявляється можливим якнайширший спектр трактовок первинної моделі пісні. Основні якості даного методу – його гнучкість, мобільність, адаптивність, можливість реалізації безмежного виконавського творчого потенціалу. Пісня ніби продовжує зв'язок з народним побутом, але в професіональній академічній площині.

Такий творчий результат є можливим за умовою нібито повернення музичної свідомості на первинні позиції по відношенню до народної творчості. Виконавці повинні просякнутися споконвічними семантичними кодами фольклорної інтонації, що мають потенціал «перечитуватися» та «перегравтися» безмежну кількіть разів.

Литература:

1. Бакануpский А. Жизнь как игра и представление.– Одесса: Астропринт.– 2001.– 256 с.
2. Бубєнцова А. Г. Новаторські тенденції хорового письма у творчості Олександра Некрасова (на прикладі хорового циклу

«Пісні з Волині») // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра: [Зб. ст.] / Донецька державна консерваторія ім. С. С. Прокоф'єва.– Київ–Донецьк.– 2001.
3. Ж а р к о в О. Художній переклад в музиці: проблеми і рішення: Автореф. дис. канд. мистецтвознавства.– К.– 1994.– 20 с.
4. М а з е л ь Л. О типах творческого замысла // Сов. музыка.– 1976.– № 5.– С.19-31.
5. М е г р е В. Звенящие кедры России.– М.– СПб.: Диля.– 2002.
6. М е д у ш е в с к и й В. О музыкальных универсалиях // С. С. Скребков. Статьи и воспоминания.– М.: Советский композитор.– 1979.– С. 176–212.
7. М е д у ш е в с к и й В. Человек в зеркале интонационной формы // Сов. музыка.– 1980.– № 9.– С. 39–48.
8. Міжнародний музичний фестиваль «Київ Музик Фест» (1990–1999). Материали преси, фотодокументи, програми / Упорядкування: М. Д. Копиця, Г. В. Степанченко.– К., Національна спілка композиторів України.– 1999.– 272 с.
9. М о с к а л е н к о В. Про задум та музичну ідею твору // Науковий вісник.– К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського.– 2002.– Вип. 21.– С. 10–17.
10. Н е к р а с о в О. Життя в музиці. Документальна монографія / Донецька державна музична академія ім. С. С. Прокоф'єва.– Київ–Донецьк.– 2003.– 212 с.
11. Н е ч у й – Л е в и ц ь к и й І. Світогляд українського народу: Ескіз української міфології.– К.: Обереги, 1992.– 88 с.
12. Т а р а к а н о в М. Замысел композитора и пути его воплощения // Психология процессов художественного творчества.– Л.: Наука.– 1980.– С.127–138.

О. М. ПЕТРЕНКО
Н. В. РЕВЕНКО

Фортепіанна творчість Олександра Некрасова у контексті розвитку музичної культури України

(80–90-ті роки XX століття)

Наш сучасник, композитор Олександр Некрасов належить до числа митців, які працюють у різних жанрах. Автор оркестрових, хорових та камерно-вокальних творів, він постійно приділяє увагу фортепіанній музиці. В його мистецькій долі, пов'язаної зі становленням професійної композиторської школи Донбасу останньої третини XX століття, фортепіано відіграє роль своєрідного камертону натхнення, а в музиці для цього інструмента він доносить до слухачів багатство його нових можливостей. Різноманітність художньо-образних концепцій фортепіанного доробку дозволяє розглянути його у музичному просторі «перехідної» епохи з позицій контекстуальності, що обумовило мету пропонованої статті. Такий аспект передбачає відповідні завдання: розпізнати у фортепіанній музиці О. Некрасова певні тенденції, які стали притаманними позначеному періоду розвитку вітчизняної культури, а також виявити особливості втілення композитором власних творчих ідей.

Фортепіанні твори О. Некрасова свідчать про його схильність до різних пошуків у сфері музичної мови та стилю. Свого часу він віддає данину конструктивізму, потім опановує фольклорний напрямок, а згодом знаходить певні форми прояву неокласичного начала. Таким чином, фортепіанний жанр у творчості композитора демонструє багатовекторність, пошуки нових

парадигм, що взагалі є типовим явищем для митців епохи «постмодернізму» та свідчить про ступінь інтенсивності процесу культуротворення.

Оволодіння технікою логіко-схематичних побудов стало, наприклад, творчим завданням варіаційного циклу «Дзеркальні структури» (1977). У цьому творі наявні певні андерграундові на той час тенденції, що помітно позначилися в українській музиці другої половини XX століття і були спрямовані на оволодіння новітніми засобами композиторського письма. Досить пригадати авангардні уподобання у сфері фортепіанної музики В. Годзяцького («Розриви площин», «Періоди»), В. Загорцева («Об'єми», «Градації») та інші.

Однак О. Некрасов не зупиняється на розробці стохастичного методу, а паралельно поглиблено опановує пісенно-танцювальний обрядовий фольклор українського народу, – те життєдайне джерело, що надавало імпульсів багатьом генераціям вітчизняних митців. Нові художньо-естетичні впливи спричинюють появу його двох фортепіанних сюїт – «Карпатської» (1978) та «Гуцульської» (1985). Тематика, ідея та жанр цих творів відбивають досить знакові для української музики явища останньої третини XX століття. Саме в цей час неофольклоризм продовжує розвиватись не тільки як провідна мистецька течія, але й знаходить своєрідні аспекти втілення у творчості вітчизняних композиторів, котрі намагаються синтезувати автентичну інтонаційну основу з сучасними композиторськими техніками – алеаторикою, сонорикою, серіалізмом тощо. Про це явище свідчить різножанровий доробок багатьох авторів 70–80-х років, зокрема, М. Скорика («Гуцульський триптих» і «Карпатський концерт» для симфонічного оркестру), Л. Дичко (симфонічні варіації «Веснянки», 1970), І. Карабіца (симфонія «П'ять пісень про Україну», 1974), В. Зубицького (балет «Задунайські розваги», 1983; опера-ораторія-балет «Чумацький шлях», 1983), В. Рунчака («Гуцульська мозаїка» для ансамблю народних інструментів, 1987; фолк-кантата «Чумацькі пісні», 1987; кантата № 2 «Невольничі пісні», 1988) та інших авторів.

У своїх фортепіанних сюїтах О. Некрасов намагається опанувати відповідну тематику як безпосередньо-емоційне «імпровізоване» втілення народних образів, не вдаючись до їх складної

естетизації. У різнохарактерних п'єсах знайшли відбиття враження композитора від подорожей по Західній Україні, під час яких музикант опановував її пісенно-танцювальні традиції, що збагатили його художню уяву про культуру цього краю. Завдяки глибині осягнення її змісту музика фортепіанних циклів О. Некрасова відтворює локальну характерність, в ній відчувається відкрита емоційність авторської інтонації. Всі п'єси сюїт створені під враженням автора від природи, історії, побуту народу, ґрунтуються на речитативно-наспівних зворотах і отримують широкий розвиток фактурними, регістровими, варіантно-варіаційними засобами. Тут різноманітно використовуються рондоподібні форми, які можна тлумачити як трансформовану ознаку куплетності, зокрема, у п'єсах «Плотогони» і «Танець лісорубів» з «Карпатської сюїти» та «Коломийка» і «Опришки» з «Гуцульської». Яскравим композиційним засобом стає остинатне повторення теми з поступовим динамічним зростанням, що, як відомо, запозичено з типових форм народно-інструментального музичення. Наслідуючи виконавські прийоми народних музик, О. Некрасов активно застосовує мелодико-тематичну та фактурну варіантність, які стають важливим засобом розгортання та постійного оновлення музичної тканини.

Твори О. Некрасова, написані для фортепіано з орієнтацією на фольклорне начало, демонструють загальну тенденцію розвитку національної музичної мови у зазначений період, є прикладом індивідуального бачення цього типу образності та мають мистецьку цінність у широкому культурно-історичному вимірі, про що свідчить їх постійне місце у педагогічному та концертному репертуарах. Відчуваючи художню плідність звертання до фольклору, композитор продовжує працювати у цьому напрямку, створюючи музику в різних жанрах, зокрема, хорові композиції, що підтверджує його масштабний хоровий цикл «Пісні з Волині» на регіональному фольклорному матеріалі.

Новий змістовно-стильовий аспект творчості О. Некрасова репрезентує фортепіанний цикл кінця 80-х років «Два фантастичних ескізи» (1988). Композитор створює оригінальну музичну концепцію буття невпізнаного. Можна тільки припускати певну зорову конкретність звукових образів, скоріше ляльково-химерних. Динамічний контраст у розгортанні музичних

сюжетів обох п'єс більше нагадує рух та дії чудних істот з мультиплікаційного фільму. Інформаційна насиченість звукової тканини свідчить про напруженість розвитку музичної фабули. Автор по-графічному чітко створює виразні інтонаційні характеристики. Вони втілюють контрастні почуття: таємничі зітхання, гримаси, погрози, що яскраво передаються у нотному тексті через діалог-співставлення. Тематизм п'єс об'ємно-конкретний: через нього втілюється семантика рухів, кольорових «плям», просторових ефектів тощо. Така семантична обумовленість в організації музичної тканини двох п'єс сприяє концептуальній цілісності втілення ідеї боротьби різних начал, протилежних за своєю енергетикою. Відтворення образної системи нагадує деякі символістські погляди на відображення предметів і явищ у музиці, що можна знайти у фортепіанних творах О. Скрябіна, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, Д. Мійо, А. Жоліве та інших класиків попередньої епохи, які свого часу вдавалися до опанування ігрового, підсвідомого, невпізнаного. Проте в концепції циклічного твору О. Некрасова віддзеркалюється нова епоха, той тип світобачення людини кінця XX століття, в якому поняття про фантастику багато в чому змінилося, а саме – дещо матеріалізувалося, а реальність набула відтінків фантасмагорії та містики. Як представник постмодерністської естетики, композитор синтезує різні образні сфери в одному просторі і часі, органічно поєднує контрастні площини змісту. Образно-концептуальне світобачення, наявне у «Двох фантастичних ескізах» О. Некрасова, знаходить певні аспекти своєї актуалізації в українській фортепіанній музиці кінця XX – початку XXI століть, про що свідчать, наприклад, твори В. Польової («Соната»), Л. Юріної («Тіні та привиди»), О. Гугеля («Віддалені сигнали») та інші.

Фортепіанні твори О. Некрасова початку 90-х років можна віднести до однієї з магістральних течій світової музики XX століття – неокласицизму, що на українському мистецькому ґрунті протягом усього часу знаходило різноманітні переконливі втілення. На створення фортепіанної музики цього напрямку донецького автора надихнула спадщина С. Прокоф'єва, якому 1991 року людство відмічало 100-річний ювілей. Творчість музичного генія минулої епохи, ім'я якого носить Донецька

державна музична академія (на той час консерваторія), стала імпульсом для О. Некрасова у написанні фортепіанного циклу «Три присвячення Сергієві Сергійовичу Прокоф'єву» (1992). Це «музичне приношення» представника сучасної культури розуміється як данина пам'яті, вшанування художніх досягнень великого Майстра, які, безумовно, були питомими для багатьох поколінь музикантів. Український автор начебто намагається втілити портрет «свого» С. Прокоф'єва. Тематичну основу творів складає інтонаційний матеріал, зорієнтований на широко відому музику зі спадщини генія, на якій виховувалось багато музикантів і шанувальників його музики. Так, мелодичні образи першої п'єси асоціюються з провідним тематизмом балету «Ромео і Джульєтта», у другому номері впізнаються ритмоінтонаційні звороти улюблених багатьма поколіннями дітей героїв симфонічної казки «Петя і Вовк», третя частина заснована на алюзіях відомого «Сарказму» (B-moll). Використовуючи метод стилізації, О. Некрасов будує власне концептуальне бачення музичної форми, спираючись на семантику ладогармонічних, тональних, регістрових та фактурних утворень. Автор яскраво й неповторно-індивідуально розвиває «знаковий» музичний матеріал, але вільно тлумачить його, переосмислюючи з позицій свого творчого досвіду.

Нову грань фортепіанного доробку О. Некрасова репрезентує цикл «Вісім прелюдій». За особливостями драматургії, інтонаційно-стильових та жанрових якостей твір можна вважати словником образно-музичної мови композитора. Лірико-філософський зміст твору обумовлює використання контрастних засобів виразності. Тематичним утворенням властивий лаконізм, тому особливого значення набувають всі деталі нотного тексту. У строгій виваженості його елементів – ритмоінтонаційних, артикуляційних, регістрових, фактурних, динамічних, ладово-гармонічних – народжуються музичні образи кожної п'єси. Їхній зміст поступово розгортається від лірико-споглядальних тем у бік скерцозності, яка поступово набуває гротескних акцентів, – так автор в узагальненій формі висловлює своє бачення, свій погляд на природу речей. Вдаючись до засобів вільного тлумачення неокласичних форм і методів, О. Некрасов знаходить індивідуальні аспекти втілення «вічних» тем і образів, що у

стислій драматургічній формі циклу мініатюр відтворюють його бачення проблем буття – його онтології.

Огляд фортепіанного доробку О. Некрасова свідчить, що його твори репрезентують різні стильові течії кінця XX століття і стають суттєвою складовою у системі цінностей національної культурної традиції. Автор майстерно володіє техніками тонального, модального та атонального письма, глибоко розуміє специфіку фортепіанного жанру, який тлумачиться ним з позицій витонченої камерності, що обумовлює досконалу деталізацію музичної форми. Композитор втілює широкий спектр художніх ідей та образів, які актуалізують мистецький простір фортепіанної музики на сучасному етапі, розширюють естетичне бачення інструмента.

Музика О. Некрасова, що припадає на кінець XX століття, знаходиться у колі питань, які увійшли в сучасне мистецтво як рефлексія культури. З цим феноменом пов'язана проблема самопізнання, осмислення авторського «я» у контексті співіснування багатьох художніх моделей. У широкому значенні слова, рефлексія – це духовна форма самосвідомості художника, зафіксована в структурі музичного твору як його духовна сутність, що осягається реципієнтом (виконавцем, музикознавцем, слухачем), як етична цінність [3, с. 17–26]. У вузькому, комунікативно-знаковому аспекті, рефлексія є засобом авторського висловлювання – моделювання розумового акту суб'єкта і психологічних станів, що його супроводжують, інтонаційними засобами музики [1, с. 99]. Фортепіанна творчість О. Некрасова може стати прикладом самоосягнення художньої свідомості автором, який будує власне бачення буття засобами узагальнено-філософських музичних образів. Подібний змістовний аспект знаходить втілення у творах його сучасників, зокрема, К. Цепколенко («Selfreflection 1» для фортепіано та магнітофонної плівки), Ю. Гомельської («Із низин душі» для струнного квартету), І. Щербакова («Покаянний стих» для скрипки та струнних) та інші.

Одним з провідних образно-концептуальних начал, репрезентованих у фортепіанній творчості О. Некрасова, став феномен «гри» – стилями, жанрами, часовими вимірами. Відомо, що будь яка гра – це вільна діяльність, тимчасовий вихід за межі

справжнього життя у сферу, де, за законами теорії ймовірності, панують особливі правила. Відомо, що ігрова ситуація у мистецтві постмодерну стає одним із структуротворчих елементів, діапазон якого охоплює проблеми буття, світ реальний та ірреальний, трагічний і комедійний тощо [2]. В музиці українських композиторів кінця століття «гра» визначилась як важливий фактор не тільки тематики, але й самого типу мислення та світосприйняття. Про це свідчать фортепіанні твори С. Пілютікова («Грайте в гру»), С. Зажитька («Герстекер»), В. Рунчака («Привіт М. К., або трьохСУчасна сонаРна Норма для фортепіано»), камерна кантата О. Козаренка («П'єро мертвопетлює»), композиція М. Денисенко («Найдовша сутра») тощо. У такому естетичному контексті «Два фантастичних ескізи» та «Три присвячення Сергієві Сергійовичу Прокоф'єву» О. Некрасова втілюють ідею художнього значення образно-семантичного фонду неокласики як питомого джерела для практично неосяжних методів інтерпретації засобами стилізації, ретроспекції, модифікації, стильового варіювання тощо.

Творчість О. Некрасова, як і багатьох українських композиторів останньої третини XX століття, стала свідченням своєрідного явища, а саме – трансформування звичайної програмності інструментальної музики у новий тип синестезійного художнього дійства. Естетичним підґрунтям цього стали, з одного боку, – тенденція до синтезу мистецтв, з іншого, – розширення кола засобів музичної виразності. Так, прикладами впливу образотворчого мистецтва позначені фортепіанні циклічні твори Л. Дичко («Замки Луари», «Алькасар... Дзвони Арагону»), Г. Саська («Відгомін століть», «Весняні барви»), О. Таганова («Краски», «Народні картинки») тощо. На такому фоні загальнокультурних тенденцій особливістю визначилась «Гуцульська сюїта» О. Некрасова, музика якої «моделює» витвори народного ткацтва – гобелени, «озвучує» їх, переводить першоджерельні образи в інший мистецький простір – часовий.

Осягнення фортепіанної творчості О. Некрасова надає підстави стверджувати, що вона відбувається в руслі провідних тенденцій «перехідної» епохи, свідчить про своєрідність художніх рішень, в яких спостерігається органічність поєднання

зображальних та виражальних функцій, що не порушує природу музики, а збагачує її образний стрій, розширює естетичні параметри. Фортепіанний жанр у доробку донецького композитора є прикладом інтеграції культурної пам'яті – музичних традицій різних поколінь; дослідження його наводить на думку про безперервність культурогенезу навіть у межах одного виду творчості, а саме – фортепіанної. Твори Олександра Некрасова збагатили сучасний репертуар піаністів різних виконавських можливостей – від музичної школи до академії, ця музика актуалізує у мистецькому просторі сьогодення питомі цінності національної спадщини.

Л і т е р а т у р а:

1. Н е к р а с о в О. Життя в музиці. Документальна монографія / Донецька державна музична академія ім. С. С. Прокоф'єва.– Київ–Донецьк.– 2003.– 212 с.
2. Р е в е н к о Н. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80–90-ті роки ХХ століття): Дис… канд. мистецтвознавства: 17.00.01.– К..– 2004.– 215 с.
3. Х е й з и н г а Й. Homo ludens: в тени завтрашнего дня.– М.: Прогресс: «Прогресс-академия».– 1992.– 464 с.
4. Ш а п о в а л о в а Л. Рефлексія як текст культури // Київське музикознавство. Текст музичного твору: практика і теорія: Зб. ст.– Київ.– 2001.– Вип. 7.– С. 17–26.

Т. І. КІРЄЄВА

Українські фортепіанні сюїти Олександра Некрасова

Олександр Некрасов належить до покоління сучасних українських композиторів, які своєю творчістю відчутно заявили про себе наприкінці 80-х початку 90-х років XX століття. Представник львівської композиторської школи (випускник Львівської консерваторії по класу композиції корифея української музики Р. А. Сімовича) заслужений діяч мистецтв України, професор Донецької державної музичної академії ім. С. С. Прокоф'єва О. Некрасов своєю різнобічною діяльністю робить помітний внесок в музичну культуру Донеччини.

Широким є коло інтересів композитора, різноманітним – жанровий діапазон творчості. Твори для симфонічного оркестру та оркестру народних інструментів, для камерно-інструментальних ансамблів, вокальні цикли, композиції на теми українських народних пісень, пісні на вірші сучасних поетів складають оригінальний доробок автора.

Відгалуження композиторської праці О.Некрасова, що заслуговує на особливу увагу – музика для фортепіано. «Карпатська» та «Гуцульська» сюїти, варіації «Дзеркальні структури», «Два фантастичних ескізи», «Три присвячення Сергієві Сергійовичу Прокоф'єву», ряд прелюдій добре відомих слухацькій аудиторії, стабільно утримуються у педагогічному та концертному репертуарі.

Фортепіанний стиль О. Некрасова в цілому характеризується ощадливістю виражальних засобів, графічною окресленістю музичної тканини, яка має специфічну барвистість, часто засновану на ритмо-інтонаціях гуцульської музики. Деякі характерні риси фортепіанного почерку О. Некрасова і пов'язані з ним специфічні композиційні особливості чітко прослідковуються на прикладі його «Карпатської» та «Гуцульської» сюїт.

У «Карпатській» сюїті мелодико- та ритмо-інтонаційними засобами, характерними для західноукраїнської музики, композитор передає самобутній звуковий колорит цього чудового краю. Три її частини – «Плотогони», «Верховинка-витівниця» і «Танець лісорубів» – репрезентують уяві слухачів найбільш типові для даного регіону образи людей, що обумовлено принципом музичного портретування.

Образність, а звідси і інтонаційність «Гуцульської» сюїти, у певній мірі локалізована. Так, якщо у «Карпатській» сюїті картини природи постають у «фоновому» виді, то в «Гуцульській» з'являється окремий пейзажний малюнок «Ранок у Карпатах». Якщо у першій сюїті обраний жанр не має чіткої конкретизації («Танець лісорубів»), то у другій виникає п'єса «Коломийка», жанрові особливості якої стають визначальними. Саме у «Гуцульській» сюїті лірична оповідь («Сопілка Довбуша») стає чинником основного впливу на формоутворення. Тут же знаходиться найбільше музичне полотно – фінальна п'єса «Опришки»[1], насичена ритмічно загостреними танцювальними інтонаціями богатирського характеру та інтонаціями пісенно-баладного походження.

Інтенсивність мелодико-тематичних, тембрових і ритмо-інтонаційних пошуків у музиці українського композитора, як правило, ведеться на грунті старанного вивчення ним народних джерел. Безумовно, в усьому у фортепіанних сюїтах О. Некрасова – і у «Карпатській», і у «Гуцульській» – даються взнаки і власні враження, які залишилися у нього від подорожей та фольклорних експедицій у Карпати, і помітно відчувається вплив літературних сюжетів, що відображають історичне минуле народу західних областей України, зокрема Гуцульщини.

[1] Опришки – народні месники з селян-утікачів. Опришківський рух в Карпатах у першій третині XVIII ст. очолював Олекса Довбуш.

Звертають на себе увагу музичні теми композитора. Вони не запозичені з фольклору, але близькі йому. О. Некрасов настільки чутливий до ритміки та інтонацій фольклору, що його теми часто створюють ілюзію цитування народного інструментально-пісенного матеріалу.

Звернення композитора до малих форм скоріше за все пов'язане як з індивідуальним його ставленням до камерно-інструментального жанру, так і обумовлене характером творчого задуму. Разом з тим, лаконізм форми в значній мірі пов'язаний з конструктивними особливостями тематизму сюїт. З одного боку, автор явно апелює до концентруючої зміст короткої мелодії як основного носія смислу, з другого – на перший план часто висувається ритмічне начало або тембр, гармонія чи специфічні засоби музичної виразності. Така лаконічна мелодико-тематична інтонаційність по-своєму базує принцип розосередженого викладу з опорою на мікротематизм, що характерно для сучасної камерно-інструментальної музики.

І все ж таки найбільш суттєвим уявляється те, що О. Некрасов, орієнтуючись на фольклор, знаходить своєму інтонаційному матеріалу цілком відповідну композиційну форму. В цьому сенсі показово, наприклад, ефективне використання у сюїтах різних видів рондо або рондоподібних форм («Плотогони», «Танець лісорубів», «Коломийка», «Опришки»).

Вельми різноманітно у сюїтах використовуються засоби мелодико-тематичного і фактурного варіювання. Наприклад, композитор дуже часто звертається до типів фактури, які дають відчуття плинності розвитку: вертикальна акордова зібраність у сполученні з токатним заповненням звукового простору («Плотогони»), прозора вертикаль у поєднанні з мелодичною фігурацією («Ранок у Карпатах»), ритмізований гармонічний комплекс з лінеарним розгортанням мелодичної тканини («Коломийка») тощо. Можна сказати, що в кожній частині рушійною силою усіх динамічних змін, що відбуваються, є логіка фактурних перетворень, заснована на колориті варіантно-регістрових і внутрішньо-фактурних переміщень.

Неважко помітити, що обидва цикли, при всій своїй самостійності, розвивають одну наскрізну ідею – взаємозв'язків людини та природи, людини та суспільства. Вельми своєрідні,

вони взаємодоповнюють один одного, що свідчить про наявність у калейдоскопі образів і ситуацій єдиного внутрішньо-смислового стрижня, який скріплює всі частини у монолітне ціле. Порівняльний же розгляд творів впевнює у тому, що їм властива необхідна організованість *загальної* музичної конструкції, завдяки чому обидві сюїти можливо виконувати як єдиний масштабний *цикл-диптих*, в якому «Карпатську» сюїту можна розглядати як образно-інтонаційний пролог до «Гуцульської», а «Гуцульську» сюїту з її образною та жанрово-інтонаційною конкретизацією локального рівня – логічно-смисловим продовженням «Карпатської».

Наочно проступають й інші властиві сюїтам композиційні особливості. Так, оскільки драматургічний принцип базується на виразно-підкресленій образно-психологічній характерності, то музичне розгортання може бути трактоване як чергування змін емоційного стану. У зв'язку з цим, об'єднуючи самостійні частини за принципом контрастно-образного сполучення, можна розглядати твори і в плані чергування внутрішньо взаємопов'язаних диптихів. У такій своєрідній системі чергування п'єс «Плотогони», як розгорнута образно-інтонаційна теза-характеристика, виконують функцію своєрідного вступного розділу, у якому закладена інтонаційність трьох образних сфер, про які мова піде нижче, а «Опришки», активно завершуючи останній диптих, одночасно стають динамічним фіналом усієї розгорнутої музичної оповіді. Засноване за принципом контрастного сполучення диптихоподібне внутрішньосюїтне розгортання сюжетно-смислової лінії обумовлює у рамках усієї такої побудови і функціональне навантаження різноманітного за змістом музичного матеріалу.

В жанрі сюїти конфлікт, як один з важливих факторів розвитку циклу, взагалі не передбачається. На противагу цьому композитор знаходить інші шляхи динамізації циклічної музичної форми. Компенсація відсутнього конфліктного начала у драматургії всієї двосюїтної побудови відбувається, по-перше, за рахунок динамізуючого впливу на слухацьке сприйняття енергії, яку має і кожний внутрішньосюїтний диптих, сформований за принципом контрастного сполучення, і весь їх ряд,

логічно побудований у відповідності до значення у цьому ряду кожного з них.

По-друге, розвиток образно-смислової лінії в об'єднаних сюїтах відбувається не тільки у плані поетапного її розгортання, але і в плані хвилеподібно-зростаючому. У зв'язку з цим викладення подібного емоційно-характерного інтонаційного матеріалу виявляється розосередженим. Здавалося б, це повинно розслаблювати драматургію всієї побудови. Однак у даному випадку необхідно виходити від зворотнього і, в першу чергу, скорегувати у відповідності до задуму композитора відношення до тематизму образно-інтонаційних сфер та кульмінаційних зон.

Закладений у «Плотогонах» енергійний імпульс впливає на тематизм «Танцю лісорубів», «Коломийки» та «Опришків», які є п'єсами динамічно яскравого характеру з пунктирним ритмом, притаманним гуцульському фольклору. Завдяки їх рухливо-спрямованому началу стає можливим стрижневе осмислення найбільш важливих, кульмінаційно-значущих етапів драматургічної лінії, що репрезентує образи дійові й активні і вимагає насичення та напружено-вольового виконання.

Друга розвинута у сюїтах жанрово-інтонаційна сфера фіксує образність жартівливого характеру. Сфера скерцозності цілком охоплює «Верховинку-витівницю», вона відчутно впливає на розвиток динамічно-вольової образності у «Танці лісорубів» та у «Коломийці». Скерцозні інтонації виникають у самих несподіваних місцях п'єс іншого настрою (фрагментах «Плотогонів» та «Опришків»), від чого музична оповідь тільки виграє.

Просвітлене та пісенне начало знаходить своє втілення у романтично-піднесених за звучанням п'єсах, монологах та відступах ліричного характеру («Ранок у Карпатах», «Сопілка Довбуша», середній розділ «Опришків»). Ця образна сфера може сприйматися як вишукана в інтонаційно-артикуляційному плані генеральна лінія двох циклів, яка уособлює співучу Україну.

Наведемо можливу схему усього сюїтного циклу-диптиха, який нам уявляється цілісним і де достатньо виразно прослідковується обрис розвиненої різнопланової музичної образно-смислової лінії:

С	КАРПАТСЬКА	1. Плотогони –	перша образно-інтонаційна сфера	Вступ
		2. Верховинка-витівниця –	друга образно-інтонаційна сфера	Перший диптих
Ю		3. Танець лісорубів –	зона розвитку першої та другої образно-інтонаційних сфер	(перша кульмінація)
Ї	ГУЦУЛЬСЬКА	1. Ранок у Карпатах –	третя образно-інтонаційна сфера	Другий диптих
		2. Коломийка –	зона розвитку першої та другої образно-інтонаційних сфер	(друга кульмінація)
Т		3. Сопілка Довбуша –	зона третьої образно-інтонаційної сфери (ліричний центр)	Третій диптих
И		4. Опришки –	зона розвитку першої та третьої образно-інтонаційних (розв’язка-епілог)	(генеральна кульмінація)

Концентрація уваги на виявленні та послідовному розвитку трьох основних образно-інтонаційних сфер, безумовно є фактором, що дієво впливає на драматургію циклу-диптиха. Однак, можливості активізації виконавцем драматургії усієї розгорнутої композиції цим не обмежуються.

Вельми показовий у сюїтах О. Некрасова ефект *попереджання*. Так, наприклад, вже перша частина «Карпатської» сюїти «Плотогони» – моторна, динамічно-спрямована п'єса включає фрагмент скерцозного характеру, який стає імпульсом і для «Верховинки-витівниці», і для «Танцю лісорубів». А драматичне начало, закладене у насиченій фактурі серединного розділу «Коломийки», ніби «сигналізує» про характер тематизму «Опришків». І подібних прикладів можна навести чимало. Таке попереднє інтонування, яке визначає характер наступної оповіді, надає принципу розосередженого викладення особливого значення – підсилює спаяність п'єс, конструктивно обгрунтовує їх наявність у даному масштабному творі.

Певна річ, що в образно-смисловому, мелодико-тематичному або ритмо-інтонаційному плані жодний з усіх вказаних чинників, які споріднюють близькі за характером композиції або їх розділи, не є визначальним. Лише їх органічна взаємодія по-справжньому може сприяти об'єднанню цих п'єс у монолітний цикл-диптих.

Розгляд сюїт в об'єднаному варіанті як сюїтного циклу-диптиха, з концентрацією уваги на трьох образно-смислових і жанрово-інтонаційних сферах з урахуванням індивідуально-характерних покажчиків музичного матеріалу (формо-визначаючих, мелодико- та метроритмічних, фактурних тощо) допоможе, нарешті, привести у дію ще одну пружину, яка має доцентрову силу впливу на розвиток сюжетно-смислової лінії, ніяк себе не виявляє при роз'єднаному розгляді сюїтних циклів.

Поєднуючи сюїти, виконавець отримує музичну композицію, де поруч з диптихоподібною організацією додатково виявляється асоціативно-образний план, який у певній мірі відповідає драматургії класичного чотиричастинного (!) сонатного циклу. Однак, ця реалізація має свою специфіку і вимагає суттєвого застереження: вона відбувається не на композиційно-тематичному, а на *асоціативному образно-інтонаційно-жанро-*

вому рівні з використанням замість принципів організації та розвитку тематизму, притаманних сонатному циклу, механізму розосередженого викладення сюїтного музичного матеріалу. Цю систему асоціативно-образних зв'язків, які діють у сюїтному циклі-диптиху, відображено у наступній схемі:

СЮЇТНИЙ ЦИКЛ-ДИПТИХ	С	КАРПАТСЬКА	1. Плотогони	зона впливу сонатного Allegro
	Ю		2. Верховинка-витівниця 3. Танець лісорубів	зона впливу Скерцо
	Ї	ГУЦУЛЬСЬКА	1. Ранок у Карпатах 2. Коломийка	зона впливу Andante (ліричний центр з контрастною серединою)
	Т		3. Сопілка Довбуша	
	И		4. Опришки	зона впливу фіналу сонатного циклу (розв'язка-епілог)

Отже, узагальнюючий погляд на сюїти дає підставу вважати, що у даному випадку при виконанні цієї масштабної композиції з метою створення найбільш цілісного її композиційного плану можливо орієнтуватися на взаємодоповнююче співіснування у сюїтному циклі-диптиху двох формоутворюючих принципів. Це виявляється, з одного боку, за підходом до нього як до диптихоподібної багатоярусної конструкції, а з іншого – як такого, що зорієнтований на логічно-смислову схему класичного чотиричастинного сонатного циклу. У такому випадку, думається, музика буде подана слухачеві в оптимально-виразному вигляді.

О. П. МАРТИНЕНКО

Стильові риси «Карпатської сюїти» для фортепіано Олександра Некрасова

(до питання про фолклорне начало у творчості композитора)

Використання фольклору в професійному музичному мистецтві – явище поширене. Воно відбувається за різними принципами і в творчості композиторів має свої особливості. В зв'язку з цим А. Іваницький у книзі «Українська народна музична творчість» визначає три найбільш поширені методи фольклоризму:

а) обробки народних пісень для хору, а також для оркестру, ансамблю та окремих інструментів;

б) використання фольклорних наспівів як тематичного матеріалу для музичних творів;

в) суттєва трансформація фольклорних джерел, коли музика несе ознаки глибокої народності і близькості до фольклору, але цитування не застосовується [3, с. 294–295].

В музиці українського композитора Олександра Некрасова наявні усі зазначені способи використання фольклору, а в багатьох творах вони органічно поєднуються. Свідченням цього є його хоровий цикл «Пісні з Волині» (1990–1992) та фольклорні импровізації на теми жартівливих українських народних пісень «Занадився журавель» і «Весілля мухи» (1994). Ці твори широко виконуються в Україні та з успіхом звучали у програмах багатьох національних та міжнародних музичних фестивалів і

конкурсів. Орієнтація на фольклор відчувається в його оркестрових композиціях, зокрема, в сюїті «Ілюстрації до народних казок» для оркестру народних інструментів (1982). Під впливом народної музики створені деякі інструментальні твори, такі, як «Карпатська» (1978) та «Гуцульська» (1985) сюїти для фортепіано, «Гуцульське коло» (1994) для домри і фортепіано тощо.

Показовою композицією О. Некрасова з поглибленою трансформацією фольклорних джерел є «Карпатська сюїта», яка уперше яскраво засвідчила про володіння ним методами сучасного фольклоризму та появи у нього на цій основі стійких рис композиторського письма, які згодом стали покажчиками його власного стилю в музиці й інших жанрів.

У даній статті робиться спроба визначення характерних рис музичного матеріалу сюїти, виявлення притаманних цьому твору особливостей реалізації фольклорного начала, що становить його художню платформу.

Сюїта складається з трьох части, кожна з яких позначена конкретною образністю, про що свідчать їхні програмні назви – «Плотогони», «Верховинка-витівниця», «Танець лісорубів». Крайні частини циклічного твору відтворюють яскраві сцени ризикованого сплавляння плотів та картину народного гуляння. Центральне місце займає вишукана замальовка, яка своїм тонким ліризмом дещо урівноважує підкреслено-активний «чоловічий» початок та закінчення твору.

Перша частина, створена у жанрі токати, надає енергійного імпульсу всій сюїті. Вільне чергування її розділів, імпровізаційність, метроритмічна та фактурна різноманітність, неухильний стрімкий рух уперед, пружна ритмічна пульсація максимально сприяють реалізії авторської програми і дуже вдало відтворюють буркотіння гірської ріки, стукіт плотів під час їх сплавляння. Так досягається мальовничість та барвистість звучання, забезпечується емоційний рівень твору.

Художній задум першої частини реалізується в багатоскладовій структурі форми рондо:

Вступ A B C A1 D E B1 A2 Кода

Носієм ознак токати є, насамперед, перший розділ (А). Саме він, виконуючи функцію рефрену, цементує мозаїчну композицію «Плотогонів» та сприяє виникненню рондальності, а його стрижнем є тонічний звук натурального до мінору, який через прийом репетиції забезпечує моторику та виконує фукцію органного пункту.

Рефрен змінює перехідний фрагмент (В), який своїм вторгненням створює ефект короткочасного переключення в іншу інтонаційну сферу. Характерні токатні репетиції першого розділу поступаються місцем мелодизованій музичній тканині, яка складається з двох горизонтальних ліній. Примхливий ритм, коли сильні долі музичних фраз нижнього голосу не співпадають з сильними долями верхнього, а звідси і такту (акцент «зісковзує» з першої на четверту, другу, а потім і третю долі), веде до інтонаційної асинхронності. Але саме поліритмія, миттєва зміна фактури, метру та технічних виконавських засобів активізують дещо нейтральний тематичний матеріал, за допомогою чого доповнюється намальована в рефрені картина природи з образом бурхливої ріки.

Наступний розділ (С) відзначений більш індивідуальними рисами. Барвиста гармонія має секвентний розвиток, в якому використовуються еліпсисні звороти з лідійською забарвленістю. Колоритність картини посилюється акцентованою поспівкою, яка нагадує гру трембіти, а також застосуванням прийому регістрового зіставлення, завдяки чому виникає враження, нібито гірський ландшафт роздрібнює звучання на багатоголосні відлуння. Гучний подвійний органний пункт на домінанті до мінору (тональності твору) на протязі всього епізоду призводить до поліфунціональних утворень, додає музичній картині відчуття об’єму та простору, а фразеологічне коливання музичного матеріалу наприкінці епізоду на субдомінантній та домінантній гармоніях добре підготовляють появу рефрену.

При повторенні токатного матеріалу (А1) основний зміст рефрену збережено. Разом з тим у ньому відбуваються деякі зміни. Це пов’язане з викладенням акордово-тематичного елементу прийомом октавного перекидання вверх (у попередньому епізоді подвійний домінантний органний пункт виникав у нижньому регістрі) та появою синкопованого подвійного тонічного орган-

ного пункту, який перегукується з верхнім шаром фактури. Можна звернути увагу і на тризвук з високим VI щаблем (восьмий такт рефрену) у верхньому пласті тематизму, що додає загальному звучанню відчуття «ладової гри» (дорійський до мінор) і вносить короткочасну нову барву.

Основна тема наступного епізоду (D) з властивим їй загостреним синкопованим ритмом викладена в нижньому регістрі переважно міцними октавами і асоціюється з образом мужніх людей, які живуть та працюють у величних Карпатах. Активно взаємодіючий з темою компонент у верхньому голосі, побудований на основі гуцульського ладу, тобто мінору з високими IV та VI щаблями, має ознаки загальних форм руху. Регістрові перекликання та секвентне повторення і в цьому епізоді є провідними прийомами викладення тематичного матеріалу. Але оскільки цей тематизм, більш мелодизований та інтонаційно концентрований, то й самі прийоми набувають масштабного характеру. Динамічне звучання даного розділу повністю відповідає його призначенню у драматургії цілісної музичної форми – епізод знаходиться в зоні його кульмінації, в точці золотого перетину.

У невеличкому фрагменті (E), що йде за епізодом, невибагливий наспів асоціюється з інтонаціями у стилі народних пісень міксолідійського забарвлення. Цей матеріал сприймається, у першу чергу, як короткочасне проникнення ліричного начала у сферу мужніх інтонацій. Разом з тим, на композиційному рівні він відіграє важливу роль у забезпеченні несподіваності вторгнення наступних рішучих інтонацій.

Стихія токати з новою силою дається взнаки у репризному дзеркальному повторенні початкових розділів (B1-A1). Перший з них збагачений застосуванням натурального мажору та особливого прийому гри народних музик – стрічкового голосоведення. Тут використовується синхронний рух рішучо-активними паралельними квартами, завдяки чому виникає ефект напруженого колоритного звучання. Другий повторюваний розділ – рефрен, початок якого збагачено активним синкопованим ритмом у лівій руці. При завершенні розділу динаміка спадає і як відлуння основного тематичного матеріалу звучать його інтонації у високому регістрі.

Закінчується перша частина активною тритактною кодою плагального нахилу з дорійським забарвленням.

Друга частина сюїти має назву «Верховинка-витівниця». Панорамність та енергійність «Плотогонів» поступаються дитячій забаві. Діючою особою постає дівчинка, яка зачаровує своєю простотою та безпосередністю. Її характеристиці сприяє грайливий тематизм з прозорою фактурою, властивий жанру скерцино, а національний колорит підсилюється завдяки застосуванню дорійського фа мінору.

«Верховинка-витівниця» написана у простій тричастинній формі з динамізованою репризою та кодою. Побудову твору можна представити такою схемою:

I частина		Середина	Реприза		
a	a1	b	a	a2	Кода

На початку першого розділу (а) мелодія, прикрашена форшлагами, будується на звуках ясно вираженої гармонії. Супровід у вигляді легких акордів базується на зіставлені тоніки і плагальних співзвуч – натуральної та дорійської субдомінант. Виникає колористичний ефект гри «світла і тіні», що надає образу особливої вишуканості. У наступних двох тактах тема викладається в партії баса, а далі знову змінює своє регістрове положення. Такі регістрові перекидання тематизму разом з використанням прикрашених форшлагами ритмізованих витриманих звуків, динамічною та штриховою змінністю підсилюють настрій п’єси, сприяють відображенню виражальними засобами музики емоційного стану дитини, яка зайнята грою.

Невеличкий середній розділ частини (Meno mosso) варіантно розвиває початкову поспівку в секвентному викладі. Сповільнений темп і стриманий супровід надають грайливому тематизму наспівного характеру, внаслідок чого епізод сприймається як лірична грань скерцино.

Реприза повертає до початкового стану. Музичний матеріал викладається без змін у високому регістрі, але тема перериваєть-

ся, ніби дівчатко зупиняється у стані якогось здивування. Після такту паузи знову виникаэ ліричний фрагмент (Moderato meno mosso) в дусі середини твору. Приймаючи до уваги його більш стримане і примхливе звучання, можна сказати, що цей вставний фрагмент стає і продовженням середнього розділу *на відстані,* і контрастуючим елементом поміж репризою та підкреслено-грайливою кодою.

Інтермеццо поступається місцем картині народного свята, яка має назву «Танець лісорубів». Тут тематизм підпорядкований, у першу чергу, створенню атмосфери танцювального руху. Разом з тим динамізм твору підсилюється застосуванням скерцозності, яка вже мала місце у другій частині. Рухливість, імпровізаційність, раптові зміни метру та фактури, зіставлення розділів мозаїчного звукопису – усе разом відтворює барвисте та багатоголосе дійство. Однак у порівнянні з другою частиною тут скерцозність іншого рівня – вона символізує притаманне народу жартівливе начало, яке стає особливо наочним під час народних гулянь. А на Гуцульщині одним з яскравих його виявлень є чоловічий танець з топірцями з характерною активною дією, що втілюється в музиці у динамічній мелодиці з пружнім метроритмом.

Рондальна форма третьої частини сюїти має ознаки симетрії, властивої для складної тричастинної композиції. Репризність у значній мірі долає калейдоскопічність, організує весь матеріал на вищому рівні, що відображує наступна схема твору:

Вступ | A B A_1 | C | A_2 B_1 A_3 | Кода

Кожний розділ «Танцю лісорубів» представлений лаконічним тематизмом з індивідуалізованим метром:

Вступ	A	B	A_1	C	A_2	B_1	A_3	Кода
4/4	3/2	4/4	3/2	5/4	3/2	4/4, 6/4	3/2, 4/4, 3/4, 4/4	3/4

Починається твір експонуванням квінтових співзвуч основної тональності в канонічній імітації. Вони передають звучання дуже поширеного в західному регіоні України народного музичного інструмента – цимбал. Окрім цього інтервал квінти відіграє важливу роль в усій частині, бо не лише додає колориту, але є і конструктивним елементом, який групує навколо себе весь звуковисотний склад тематизму.

Провідну роль у творі відіграє танцювальний наспів у лідійському До-мажорі на подвійному органному пункті (А). Життєстверджуюча за своїм характером музика цього розділу, який виконує функцію рефрену, сприяє створенню атмосфери нестримної радості. Після експонування цей тематичний матеріал повторюється у Сі-бемоль (А1) та Мі-бемоль мажорі (А2), а також замикає форму в основній тональності (А3). За першим проведенням пружньої поспівки в обсязі квінти супроводом для неї слугує синкопований подвійний тонічний органний пункт, від чого поліритмічне звучання матеріалу відразу вказує на наявність у фіналі двох начал – наспівно-танцювального і жартівливого, які виступають у єдності. Другого разу відбувається гармонічне заповнення квінти, що надає рефрену більш вагомого значення. Але найбільше варіантний принцип розвитку матеріалу виявляє себе у наступних проведеннях рефрену. Так, за третім проведенням зрушується з місця бас, а за останнім відбувається ускладнення гармонії та активізуються усі голоси, що обумовлено драматургією твору.

Важливе значення у цілісній композиції мають епізоди, які стають важливими етапами розвитку дії, підпорядкованій танцювальному руху.

В першому епізоді (В) фольклорний елемент «Танцю лісорубів» органічно поєднується з засобом суто професіональної музики – мелодикою штучних рядів. У даному випадку одинадцятитонову поспівку виписано настільки майстерно, що на слух її неможливо відокремити від загальної інтонаційності твору.

Кожна фраза другого епізоду (С) складається з двох компонентів – рішучо-вольового *гармонічного* на основі дубльованих в октаву квінтових співзвуч на першому щаблі та *мелодичного* у вигляді чотирьох- та шестистизвучних поспівок в октавному та квінтовому стрічковому звучанні. У цьому епізоді з позиції

мажоро-мінору (або міноро-мажору) ладовий нахил тональності через відсутність терції визначити неможливо. Одначе, розглядаючи тематизм з позиції модальної техніки, де будь-який тон модусу перебирає на себе функцію основного, можна помітити, що тут і гармонічний, і мелодичний компоненти мають свою основу, від чого чергування мотивів супроводжується коливанням опорних звуків. І якщо для першого компонента ладовий нахил залишається невизначеним, то нахил другого є мінорним. Опорний же акорд, скоріш за усе, може складатися з квінтового співзвуччя на основному тоні з доданою квартою.

У репризі перший епізод проводиться у незмінному фактурному вигляді, але в тональності домінанти. По його закінченні звучить однотактний фрагмент, який імітує награвання народного музики на чотирьох відкритих струнах скрипки.

Народно-інструментальне начало, притаманне «Танцю лісорубів», особливо яскраво виявляє себе в заключному проведенні рефрену з імітацією гри на сопілці у високому регістрі та у скерцозній двотактній коді лідійського забарвлення зі стрічковим звучанням голосів.

Аналіз «Карпатської сюїти» підтверджує, що твір будується на основі тонкої взаємодії різноманітних стилістичних компонентів з фольклорними ознаками, носієм чого, у першу чергу, є тематизм. Так, народна пісенність дається взнаки у близької до фольклору мелодиці. Без цитування національних першоджерел композитор зумів узагальнити найбільш характерні особливості карпатських наспівів з їх натурально-ладовими якостями, плагальним нахилом та метричною перемінністю.

Досить відчутним є також вплив народно-інструментальної музики, що проявляється у двох аспектах. В першому випадку композитор орієнтується на манеру народного музичення, якому властива імпровізаційність та вільне формотворення. В другому імітує звучання поширених у західному регіоні України народних інструментів – трембіти («Плотогони»), цимбал, скрипки та сопілки («Танець лісорубів»).

Серед фольклорних засобів слід відзначити прийом викладення тематичного матеріалу паралельними інтервалами («Плотогони» і «Танець лісорубів») та тризвуками («Верховинка-

витівниця»), що є наслідком стрічкового голосоведення, властивого народному виконавству.

Отже, фольклорне начало, в сюїті не тільки забезпечує національний колорит, але разом з використанням інших засобів музичної виразності є важливим фактором, що визначає своєрідність концепції, мови та композиції твору.

Л і т е р а т у р а:

1. Г о ш о в с к и й В. Л. У истоков народной музыки славян.– М.: Советский композитор.– 1971.
2. З е м ц о в с к и й И. И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды. – Л.: Советский композитор.– 1977.
3. І в а н и ц ь к и й А. І. Українська народна музична творчість.– К.– 1990.
4. К і р є є в а Т. І. Українські фортепіанні сюїти О. Некрасова // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра: [Зб. ст.] / Донецька державна консерваторія ім. С. С. Прокоф'єва.– Київ–Донецьк.– 2001.
5. Н е к р а с о в О. Життя в музиці. Документальна монографія / Донецька державна музична академія ім. С. С. Прокоф'єва.– Київ–Донецьк.– 2003.

Л. М. ЗЕМЛЯНКО

До проблеми інтерпретації фортепіанних творів Олександра Некрасова у зв'язку з жанрово-художньою природою музики композитора

Аналізуючи інтерпретацію класичної музики відомими виконавцями, неважко помітити, як складалися певні традиції виконання кожного конкретного твору. Ці традиції змінювалися не тільки у зв'язку з історичним процесом, але й у залежності від індивідуальності музиканта. Тому, включаючи до репертуару зразки класичної спадщини, педагог має орієнтувати учня на різноманітні виконавські трактовки твору, порівняння їх, виявлення особливостей концепційної спрямованості. Не можна стверджувати, що це значно полегшить завдання молодого музиканта (тому що вірогідним є крен у бік копіювання або догматичного розуміння традицій), але він розкриє для себе чимало граней твору, що вивчається, та, можливо, знайде свій орієнтир у донесенні до слухача авторського задуму. Головне тут – зуміти показати свою індивідуальність, а не подавати на суд слухача якийсь еклектичний конгломерат з чужих трактувань і манер.

При інтерпретації музичного твору, що написаний зовсім недавно, традиції його виконання ще не існують. У такому випадку музикант залишається сам на сам з нотним текстом. Педагогу варто нагадати, що завдання виконавця – не просто відтворення нотних знаків, але «оживлення переживань, котрі породили в душі композитора ті звуки, слабким нагадування про які служать названі знаки» [1, с. 36]. Перш, ніж «оживити» ці

переживання, потрібно їх зрозуміти і відчути самому виконавцеві, тільки тоді можливе їх досконале втілення.

Завдання даної статті – розглянути найбільш суттєві сторони інтерпретації деяких фортепіанних творів О. Некрасова з метою включення їх в репертуар студентів. П'єси композитора є зручним, на наш погляд, матеріалом для набуття виконавських навичок не тільки у спеціальному класі, але й у класі загального та спеціалізованого фортепіано. Не будучи віртуозними, вони містять у собі певний ступінь техніко-виконавської складності у поєднанні з яскравою та колоритною жанровістю. Коло їх образів часто визначається народними казками, переказами та легендами. Навіть у тому випадку, коли п'єси не мають конкретної програмної назви, зв'язок з цими образами виявляється дуже рельєфно. До того ж особливістю музичної мови багатьох творів митця є гнучке сполучення принципів сучасного ладогармонічного мислення з традиціями українського музичного фольклору, що притаманне усій його творчості.

Приступаючи до розучування та виконання п'єс, першим і одним з основних питань, які вимагають спільної творчої діяльності студента і педагога, буде питання виявлення множини ознак, які складають так званий жанровий комплекс п'єси. Відправною точкою може стати назва або жанрове визначення, яке дає композитор тому чи іншому твору, тим самим спрямовуючи увагу до якогось з компонентів жанрової структури. Назва вже сама по собі створює особливі психологічні умови сприйняття, хоча при цьому не в змозі вмістити в себе всі жанрові компоненти. Педагогу необхідно звернути увагу на те, що, як правило, автором у назві твору акцентуються наступні основні ознаки:

– *процес творчості* (експромт, фантазія тощо);

– *загальний емоційний стан* (елегія, роздум тощо);

– *деякі виконавсько-технічні завдання* (етюд, токата та інші);

– *близкість до іншого виду мистецтва* (балада, картина тощо);

– *побутовий жанровий еталон* (марш, колискова тощо) [3, с. 38–54].

У цьому контексті розглянемо п’єси О. Некрасова.

В назві циклу «Гуцульська сюїта» є авторське уточнення – «гобелени», що вказує на безпосередній зв’язок музики з прикладним мистецтвом. Одночасно такий підзаголовок визначає обраний автором жанр і тип драматургії, що будується не на внутрішніх контрастах, а на чергуванні окремих картин з їх кольоровими гамами.

Композитор значно полегшує завдання виконавцю, додаючи практично до кожної програмної назви ще одне визначення. До першоїї п’єси «Ранок у Карпатах» таких визначень навіть два – «Вступ. Ескіз». Таким чином, у студента в трактовці цього твору повинно бути три орієнтири (разом з узагальненим програмним), а саме:

1) *вступ* з властивими йому функціональними закономірностями як п’єса, що передує усім головним «подіям» циклу та створює необхідні умови для викладення більш важливого тематичного матеріалу;

2) *гобелен* як жанрова ознака частини сюїти;

3) *ескіз* як ознака характеру тематизму, начерк малюнка гобелена, спроба кольорової гами.

Через це динамічні відтінки, темброві барви тут мають переважати легкі та прозорі. Достатньо точно дотримуватися пропонованої автором динаміки – від *ppp* до *mf*. Цілком виправдиним, на наш погляд, буде тут порівняння з ескізом гобелена, де барви та контури тільки помічені. Завдяки цьому виявляється спроба художника зафіксувати ранок, коли перед очима не буяння кольорів дня, що прокинувся, але несмілива гра світотіні з ледь відчутними проблисками зорі.

Друга п’єса має назву «Коломийка». Її інтерпретація має бути максимально наближеною до особливостей побутового жанрового еталона, на який указав композитор.

Під назвою п’єси «Сопілка Довбуша» позначено – «імпровізація». Підзаголовок цей може вказувати на дві сторони – характер виконання та особливість композиції. Манері виконання цієї частини має бути притаманна деяка рапсодійність, яка зможе надати відчуття віддаленої історичної епохи. Це, мабуть, одна з самих складних п’єс циклу з точки зору роботи над тембром. Досить прозора чотириголосна фактура повинна мати чітку ди-

ференціацію, яка дозволить прослухати голоси інструментів маленького народного ансамблю – сопілки, волинки та баса.

Остання частина «Опришки» – експромт-токата. Підзаголовок вказує на тотожньорівневі жанрові ознаки – процес творчості (експромт) і виконавсько-технічні завдання (токата). Вони виявляються не в асимільованому вигляді, але в багаторазовому зіставленні, свого роду змаганні. Педагогу належить указати на три можливих шляхи втілення цих ознак в інтерпретації п'єси:

1) максимальне *розмежування експромтних і токатних сфер,* досягненя необхідного ступеня їх контрасту;

2) *наближення сфер токати та експромту*, підкреслення не відмінності, а схожості;

3) *комбінування двох ознак*, коли на першому етапі розвитку до «точки золотого перетину» слід дотримуватися принципу контрасту, а на другому через наближення сфер зосередитися на кульмінації та підготовці до закінчення.

Вважаємо, що рух до розкриття загального у відмінному через акцентування цього відмінного буде найбільш доцільним та виправданим. Певна складність творчого виконавського процесу тут буде полягати у подвійній функції інтерпретатора: з одного боку, він має перейнятися образним світом композитора, а з іншого – знайти ту грань, у межах якої суб'єктивне втручання не буде здаватися чужинним.

З позицій виявлення провідного жанрового начала кожної п'єси слід підходити і до ще одного фортепіанного циклу О. Некрасова, що має назву «Три ілюстрації до народних казок». Викладачеві варто нагадати, що музичні образи фортепіанних творів О. Некрасова у більшості своїй випуклі, рельєфні, оригінальні. Образність даного циклу можна порівняти з яскравими картинками, намальованими маслом, де переважає малюнок соковитим пензлем, а не прозорою та розмитою аквареллю. Сама назва циклу припускає таке безпосереднє порівняння з суміжним видом мистецтва.

У п'єсі «Чаклунка» наявний один музичний образ і головне завдання виконавця цього твору – висвітлити всі його грані. Основою музичного матеріалу тут є не стільки образ чаклунки, як динамічний характер її дій. Саме це спонукає до драматургічного розвитку, що грунтується на постійних контрастах. Вони

спостерігаються на різних рівнях: динамічному, фактурному, регістровому. В їхньому вирішенні міститься ледь не головна складність виконання п'єси. Розмах динамічних відтінків тут охоплює досить широку шкалу – від *p* до *ff*. Через це педагог має звернути увагу студента на деякі виконавські труднощі:

перша – фактура у розділах на *p* практично завжди компактніша, ніж фактура з динамікою *f* та *ff*;

друга – чітка диференційованість рівня динамічних відтінків у першому розділі має за силою поступатися такій же в кульмінації (тобто всі динамічні відтінки виконуються у співвідношенні між собою, а не як абстрактна сила звука). При наближенні до кульмінаційної зони кожна наступна пара контрастів має бути яскравішою за попередню, а в посткульмінаційному спаді дуже важливо досягти рівномірного та послідовного *diminuendo* і далі за ним такого ж послідовного *crescendo* від *mf* до *f* та *ff*.

Особливість другої п'єси – «Мертва і жива вода» – це деяка її аморфність та плинність. Ефекту останньої досить важко досягнути через часті зупинки на половинних нотах і октавний рух у помірному темпі *(moderato)*. Музичний образ нібито розшаровується на два пласта: нерухомий (мертва вода) та рухливий (жива вода). Домінувати, мабуть, повинен другий пласт, тому що він надає необхідної процесуальності, однак обидва пласти – суть одного образу, показник його двоїстості та двоєдності. Через це виконавець має не тільки слідкувати за розвитком кожноє сфери за горизонталлю, але й за їхньою взаємодією за вертикаллю. Особливу увагу необхідно приділяти останнім тактам п'єси. Автор надає виконавцю деяку свободу, пропонуючи самому «нащупати» момент завершення форми, що буде залежати, у більшій мірі, від індивідуальної трактовки темпу динаміки та плавності переходу від *p* до *ppp*. Можна орієнтуватися або на певну кількість повторень останньої фрази, або вирішувати це питання в кожному конкретному випадку. Головне – досягнути необхідного ефекту: дуже плавної динамічної лінії *p – pppp*.

Специфіка музичного образу «Хороводної» міститься в його тісному зв'язку з обрядною пісенністю, а точніше – з мелодикою величальних наспівів. Втілення музичного образу треба вибудовувати спіралеподібно, де відправною точкою кожного

витка є початковий двотакт. Амплітуда витків буде різною, а, отже, і образ має бути даний не тільки у динаміці по колу руху як ряд відокремлених розділів, але в його спрямованості до зони генеральної кульмінації та поступового спаду до рівня початкової сфери спіралі.

Головною умовою життєвості інтерпретації сучасної музики А. Малиновська вважає «вміння інтерпретатора розкрити в новому творі та донести до слухача його *інтонаційний зміст*» [2, с. 120]. Спираючись на вчення Б. Асаф'єва про інтонацію, вона виділяє низку особливостей виконавської техніки та інтонування, заснованих на прийомах:

а) *звуковідтворення*;

б) *звукосполучення* (два діалектично пов'язаних поміж собою моменти, кожен з яких, будучи відносно самостійним, у той же час спрямований до іншого, протилежного);

в) *інтонаційного дихання та енергії процесу інтонаційного розвитку*;

г) *рушійно-технічні прийоми, якість туше, педалізація* тощо [2, с. 52].

Як бачимо, поняття піаністичного інтонування є комплексом, який включає в себе практично всі складники виконавської техніки. Саме для оволодіння цією технікою та виховання у студентів сучасного інтонаційного мислення можуть стати корисними фортепіанні твори О. Некрасова.

В музиці українського композитора, якщо розглядати її з точки зору виконавського інтонування, ми знаходимо стилістичні покажчики, властиві всій фортепіанній літературі останніх десятиріч, в тому числі два типи письма – *мелодико-поліфонічний* і *токатний* (А. Малиновська). Для першого є характерним тривале розгортання мелодичних побудов, яке чергується з лінеарною напруженістю розвитку. Такий тип письма наявний в п'єсах О. Некрасова «Сопілка Довбуша» з «Гуцульської сюєти» та «Мертва і жива вода» з сюїти «Ілюстрації до народних казок». Що ж до токатного комплексу, то він пов'язаний з активізацією ударного та ритмічного начал, як це спостерігається у п'єсах «Плотогони» з «Карпатської сюїти», «Опришки» з «Гуцульської сюїти» та «Чаклунка» з сюїти «Ілюстрації до

народних казок». Особливості цих двох стилістичних сфер і обумовлюють піаністичне інтонування музики. Розглянемо цю залежність на конкретних прикладах.

У п'єсі «Мертва і жива вода» переважає сфера мелодико-поліфонічного письма. Гармонічний резонатор у ній суттєво послаблений, тому головну увагу молодому музиканту слід приділити артикуляції, динаміці та педалізації. У виконанні цього, як і багатьох інших творів О. Некрасова, на наш погляд, необхідно рельєфно виділяти окремі лінії, забарвлені у різні тони: то у теплі, з мовними інтонаціями, то у фантастично-холодні, які леденять своїм тембром. Головне – виявити інтонаційно-багатий музичний зміст, широту дихання, напружену процесуальність[1].

Яскраво виражена імпровізаційність та відверто емоціональне начало властиві музиці багатьох сучасних композиторів, опорою творчих пошуків яких стали первинні принципи мислення: остинатність, варіантність і варіаційність, інтонаційне прорастання тощо. Ця тенденція наочно виявляє себе у п'єсі О. Некрасова «Сопілка Довбуша». Пісенна основна тема розгортається за принципом інтонаційно-варіаційного прорастання, а ядро усього твору – початковий однотактний мотив постійно варіюється, нарощується, утинається, поєднується з собі подібним. Міра свободи у відтворенні імпровізаційного духу «Сопілки Довбуша» залежить від інтуїції виконавця, а також від його художнього смаку. Головне тут – не переступити межу, за якою імпровізаційність висловлювання стає неохайною та аморфною.

У творах О. Некрасова з токатною основою наочно виявляє себе тенденція активізації ритмічного начала. Головним тут є темпоритм і акцентність. «Ці основні засоби виявлення фортепіанно-токатної специфіки,– відзначає А. Малиновська,– групують навколо себе *артикуляційні особливості* (переважають прийоми «розчленовуючої» дії – *non legato, staccato* тощо), *динамічні* (на фоні динаміки різного типу, як контрастної, так і

---

[1] Більш докладні рекомендації стосовно виконання цієї п'єси, як і наступних, що розглядаються, дивись у роботі: Методические рекомендации к изучению современной украинской фортепианной музыки на примере произведений А. Некрасова (для преподавателей музыкальных учебных заведений) / сост. *Землянко Л. Н.*– Киев: РМК.– 1992.

постійної дії, виділяється неодмінна ознака – динамічна акцентуація) та *темброво-сонорні*» [2, с. 139].

Студенту варто нагадати, що головне у техніці інтонування токатних творів – підкреслювання «ударно-молоточкової» природи звуковидобування, моменту атаки звука, а не його звукосполучення з оточуючими.

«Опришки» і «Чаклунка» – дуже динамічні та яскраві п'єси, написані у типових для токат масштабних формах. Звідси випливає одне з основних виконавських завдань – створення цілеспрямованого у своєму розвитку образу великим планом, без акцентуації окремих деталей. Тут недопустима надмірна розчленованість форми, дрібне фразування, тонкі нюанси динаміки тощо.

У «Чаклунці» автор зіставляє в основному динамічні «крайності» – *f* та *p*, *sff* та *p* тощо. Дуже важливою у даному творі є робота над організацією музичного часу. Міра його закладена у початковій фразі. Далі йдуть її постійні зміни – «стиснення» та «розтягування». У середньому розділі п'єси виникає новий елемент – тривалий звук, що витримується на тлі загального руху восьмими тривалостями. Різними видами полупедалі його слід витримувати і слухати до кінця, контролюючи сполучення з наступним звуком цілої тривалості. Диференціація фактурних шарів повинна бути чіткою та наочною.

П'єсу «Опришки» слід «ліпити» великим інтонаційно-динамічним планом. У ній, як уже відзначалося, присутні дві жанрові сфери – експромт і токата. Через те, що моменти експромту явно сповільнюють музичне дійство, токатні засоби повинні компенсувати втрату часу в художньому вимірі.

Мішаний тип *лінеарно-колористичного* письма у п'єсі «Ранок у Карпатах» з «Гуцульської сюїти» змушує виконавця особливу увагу звернути на темброві функції фактури. Прийомом досягнення колористичного ефекту тут може стати «збирання» мелодичної фігурації у сонорну пляму за допомогою педалі. Акценти у супроводі мають припадати тільки на першу педаль такту.

Фактурна лейтгармонія п'єси – великий мажорний септакорд. Композитор усякий раз розташовує його таким чином, щоб його крайні тони (прима та септима) знаходились один від

одного на досить значній відстані і не дисонували з близькими звуками. Суть такого розташування – дати акорду не різке, а легке тремтливе забарвлення. Терція, яка вказує на ладовий нахил, також завуальована кварто-квінтовими сполученнями з септимою акорду.

Сонорну пляму супроводження і акорд доцільно дати у різному забарвленні, порівнюючи з двома кольоровими гамами – сірого ранкового туману та яскравих променів сонця, що просякають крізь цей туман. Наприкінці форми сонорна пляма супроводу повинна ставати все більш «розмитою», невизначеною, особливо в лаконічній та колористичній коді *(ad libitum)*.

Стрімка «Коломийка» з «Гуцульської сюїти» становить собою ще одну сферу мішаного письма – *токатно-лінеарну*. Токатне начало тут домінує, але не слід упускати з уваги пісенно-танцювальну жанровість п'єси. Отже, дуже різноманітні ритмоформули не повинні превалювати і затьмарювати звукосполучення окремих виразних мелодичних фраз.

Погляд на фортепіанну музику О. Некрасова, пропонований у цій статті, надає можливість більш органічно підпорядкувати виконавський процес завданням реалізації художніх намірів митця. А здійснений аналіз жанрово-художньої та інтонаційної природи його фортепіанних п'єс може стати корисним при інтерпретації творів інших сучасних композиторів, тому що самобутня та змістовна музика Олександра Некрасова – не тільки складова частина української національної музичної культури, але й фокусує основні тенденції збагачення та розвитку інтонаційного фонду нашого часу.

Л і т е р а т у р а:

1. К о г а н Г. М. Парадоксы об исполнительстве // Избр. Статьи.– М.– 1985.– Вып. 3.
2. М а л и н о в с к а я А. Проблемы исполнительского интонирования советской фортепианной музыки последних десятилетий // Современные проблемы советского музыкально-исполнительского искусства.– М.– 1985.
3. С к р е б к о в а-Ф и л а т о в а М. С. Некоторые проблемы жанрового анализа в музыке // Проблемы жанра.– М.– 1985.

Н. В. АЛЕКСАНДРОВА

Вокальна творчість Олександра Некрасова

(жанрово–тематичний огляд)

Сучасний український композитор Олександр Некрасов добре відомий широкому колу слухачів. Його музика звучала та набула визнання в Азербайджані, Ірландії, Іспанії, Італії, Канаді, Латвії, Німеччині, Польщі, Росії, Угорщині… Та найбільше шанувальників його творчості, безперечно, – в Україні, якій він присвятив усе своє життя.

Уродженець Саратовської області (народився 16 грудня 1946 року), вищу музичну освіту він здобув у Львівській консерваторії ім. М. В. Лисенка, яку закінчив як баяніст і диригент (1971) та композитор (клас Р. А. Сімовича, 1977). Довгий час жив і працював на Волині, але доля розпорядилася так, що плідна багатогранна діяльність митця з кінця 70-х років минулого століття стала невід'ємною часткою культурного життя Донбасу.

Сьогодні Олександр Іванович – заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри композиції і сучасних музичних технологій Донецької державної музичної академії ім. С. С. Прокоф'єва, лауреат композиторських конкурсів та премії ім. С. С. Прокоф'єва, науковець, публіцист, громадський діяч. Музика композитора досліджується музикознавцями, її охоче включають у свій концертний репертуар художні колективи та окремі виконавці, ряд творів широко використовуються у навчальній роботі з молоддю педагогами музичних навчальних закладів – шкіл, училищ і академій.

Творчість О. Некрасова дуже різноманітна, але неважко помітити особливу його любов до хорової та вокальної музики, до усього, що пов'язане з високим поетичним словом. У цьому пласті доробку митця найпомітніше розкрився його самобутній талант, виявилась яскрава творча індивідуальність, визначилися та сконцентрувалися найбільш виразні риси композиторського почерку. Найважливішою, на наш погляд, особливістю тут є вдале поєднання принципів художнього мислення, властивого для професіонального мистецтва, і національної народно-пісенної культури, яка має величезний вплив на творчість композитора, його стиль. Саме у зв'язку з цим музикознавець А. Полєхін в одній зі своїх статей констатував: «Наставник О. Некрасова по композиції, професор, заслужений діяч мистецтв України Р. А. Сімович відзначав цю рису творчості свого вихованця як одну з найбільш помітних» [9].

Своєю творчістю композитор постійно доводить, що неосяжні інтонаційні можливості української народної музики надають широкого простору для застосування її ресурсів у сучасних музичних формах і що деякі тенденції розвитку української музики та інших національних культур можуть успішно перетинатись. З приводу останнього музикознавець Л. Мінкін ще у пору творчої молодості композитора відзначав: «Життєвий шлях, роки навчання молодого музиканта складалися так, що він мав можливість стикатися з різнонаціональними пісенними діалектами. Щирість та привабливість народної піснетворчості середньої смуги Росії, національні особливості азербайджанського мелосу та ритмики, неповторний колорит західноукраїнської гуцульської пісенності, багатющий фольклор нашого шахтарського краю – усе це по-своєму втілилось у музиці композитора, відтінило її найкращі якості» [8].

Міцний професіоналізм, зцементований національним фольклором, орієнтація на кращі музичні традиції та сучасний композиторський досвід, добре знання запитів та специфіки слухацької аудиторії, для якої створюються опуси, – усе це, з одного боку, якнайкраще допомагає О. Некрасову знайти шлях до слухачів, а з другого, – сприяє під час виконання його музики створенню у концертних залах певної художньо-мистецької аури, у якій комфортно себе почувають як музичні інтелектуали,

так і аматори. Не випадково після авторського концерту композитора донецька журналістка К. Куцева свою статтю в обласній газеті назвала «Його пісні з народу і для народу», а після прем'єрного виконання одного з опусів музикознавець Є. Соколова писала: «Твори Олександра Некрасова відомі різним аудиторіям. Його музика привертає навіть недосвідченого слухача своєю емоціональністю, особливою задушевною відвертістю тону. Це музика "для усіх". Вона зрозуміла, мелодична, легко сприймається на слух. Композитор не боїться відкрити свій духовний світ для слухачів… Небайдуже і щедре серце композитора, в якому знаходять відгуки і гуцульські коломийки, і поезія Сходу, і мудрість російських народних казок» [12].

Як бачимо, коли заходить мова про витоки творчості композитора та складові його мистецького потенціалу, дослідники музики О. Некрасова цілком солідарні. Усе це переконливо свідчить, що композитор цілеспрямовано звертається до народної музики саме як до життєдайного джерела та, як і багато видатних митців, вважає її надійною основою професіональної творчості.

Оригінальність композиторських знахідок О. Некрасова значною мірою можна пояснити фактором використання у своїй творчості фольклорних традицій не у деяких поодиноких випадках чи виявленнях, що могло би привести лише до стилізації, але організованих у цілісну музично-семантичну систему, яка ідеально співвідноситься з його світосприйняттям та світоглядом, повністю відповідає мистецьким позиціям взагалі та переконливо реалізується у багатьох опусах, в тому числі у жанрах вокальної музики.

Вокальна музика – цікава і досить вагома частина творчого доробку Олександра Некрасова, але докладно її ще не досліджено. У звязку з цим ми маємо намір принаймі частково заповнити цю прогалину і зробити поки що загальний огляд його творчості у цьому напрямку.

Перші вокальні твори композитора з'явилися на початку творчої діяльності (у шестидесяті роки), коли він у той час входив до об'єднання самодіяльних композиторів Волині, а

деякі з них було видано у періодиці та видавництві «Музична Україна» ще до вступу на композиторський факультет Львівської консерваторії. І хоча О. Некрасов створював не тільки вокальну музику (як баяніст і диригент оркестру народних інструментів, він був також автором інструментальних та деяких оркестрових композицій), його схильність до вокальної музики була досить виразною.

Як і у більшості початківців, то були пісні. Найчастіше його співавторами були волинські поети Микола Данилюк, Йосип Струцюк, Геннадій Пасько. А першими виконавцями – співаки-аматори, серед яких митець завжди тепло згадує Олександра Коптюка і Миколу Шкарпета з Турійська, де композитор у ті роки працював спочатку викладачем дитячої музичної школи, а згодом – її директором.

Вже тоді твори О. Некрасова, були не тільки помічені, але набули визнання і навіть записані у фонд Волинського обласного радіо, а деякі з пісень і дотепер звучать у музичних передачах. Цікаво, що у Турійській районній газеті є відгук вже на найперший вокальний твір молодого автора – пісню «Синій ранок» (у свій час не видану і, на жаль, згодом загублену): «Добре, що мокречани (співаки-аматори з волинського села Мокрець.– *Н. О.*) беруть у свій репертуар твори місцевих авторів,– зауважує член журі огляду художньої самодіяльності Турійського району, поет М. Данилюк – Хороше враження справила пісня викладача Турійської музичної школи О. Некрасова на слова Д. Мегелика «Синій ранок», яку злагоджено виконали Л. Ковальчук та І. Радобенко» [4].

З часом відгуки на музику О. Некрасова набувають більш вагомого змісту. Показовою є, наприклад, оцінка його творчості, яку ми знаходимо у нарисі поета Й. Струцюка «Камертон прекрасного»: «У доробку Некрасова – інструментальні, вокальні, хорові та оркестрові твори. Проте Олександр чи не найбільше поріднився з піснею. Його “Сальвії”, “Білі лілеї” закінчувалися під зливу аплодисментів на районній і навіть на обласній сцені» [13]. А у преамбулі поета В. Гея до видання пісні О. Некрасова «Кличу кохання» на слова М. Данилюка у волинській обласній молодіжній газеті читаємо: «Це, либонь, найбільш примітна риса творчості молодого композитора – потяг до

складних форм музикальної творчості <…> Та мужні, часом навіть героїчні звуки не затіняють ліричних нот. Часом вони вирізблюються настільки яскраво, що стає зрозуміло: творча дорога Олександра, куди б вона не прямувала, проляже і через пісню» [2].

Новий етап у творчості композитора був пов'язаний з набуттям ним професіонального досвіду та спеціальних фахових знань на композиторському факультеті Львівської консерваторії (1973–1977). Під час навчання у класі композиції корифея української музики Р. А. Сімовича молодому композиторові пощастило вчитися також у С. П. Людкевича (курс обробки народних пісень) та А. Й. Кос-Анатольського (курс поліфонії). Поталанило йому і часто спілкуватись з композиторами І. І. Вимером, Є. Т. Козаком та О. С. Теплицьким, яких він досить близько знав і творчі поради яких цінує і дотепер.

Консерваторський період позначений новими творами молодого композитора. Саме тоді відомий тепер український митець В. Герасимчук, котрий у ті роки разом з О. Некрасовим вчився на композиторському факультеті Львівської консерваторії, констатував: «Нині він вихованець по класу композиції професора… Р. А. Сімовича, який покладає особливі надії на талановитого студента. Олександр написав низку творів для фортепіано – сонату, рондо, варіації, а також вокальний цикл, ряд пісень…» [3]. Як бачимо, і надалі серед творів О. Некрасова поряд з інструментальною важливе місце посідає і вокальна музика. Це знаходить підтвердження і в матеріалі того часу молодих журналісток В. Любащенко та В. Вишнякової: «Сьогодні молоді композитори у творчих пошуках,– пишуть вони у статті «Народження мелодії».– Деякі тільки знаходять щось своє. Інші вже вибрали «головну тему». Улюблений жанр Олександра – вокальний. Багатьом викладачам і студентам знайомий його цикл балад "Тропами воспоминаний" (на вірші Набі Хазрі. – *Н. О.*). Зараз Некрасов працює над створенням ще одного циклу – балад під назвою "Бій", його основа – вірші воєнних років М. Стельмаха» [7].

Примітно і те, що в період навчання композитор усе частіше пробує себе у жанрах більш складної камерно-вокальної музики і з того часу, звертаючись до співучого поетичного слова, вже

постійно поповнює свій творчий порфель такими опусами (романси та солоспіви на вірші М. Сингаївського, М. Стельмаха, Й. Струцюка, П. Тичини, народного поета Азербайджану Набі Хазрі).

Працюючи по закінченні композиторського факультету в Донецьку, О. Некрасов розширює загальний діапазон своєї творчості, урізноманітнює її жанрово-тематичний спектр. У нього виникають масштабні твори для симфонічного оркестру (симфонічна сюїта «Сестра сонця» за мотивами однойменної поеми Набі Хазрі) і оркестрів народних інструментів (сюїта «Ілюстрації до народних казок» і «Три гуцульських гобелени»), нові циклічні твори для фортепіано («Карпатська» і «Гуцульська» сюїти) тощо. У процесі вже самостійної творчої роботи вдосконалюється стиль, шліфується техніка композиторського письма, з'являються тенденції до новацій.

Що ж до музики, основу якої становить слово, то зазначимо, що і тут у композитора відбуваються зрушення. По-перше, він критично переоцінює попередню роботи у жанрах вокальної музики (достатньо порівняти перший та останній варіанти вокального циклу «Люди і пісні» на слова Набі Хазрі, працювати над яким він розпочав ще у студентські роки, а закінчив у Донецьку), а по-друге, – значно грунтовнішою стає змістовна концепція кожного твору, розвивається їх загальна інтонаційна база, більшої органічності та змістовності досягають партії супроводу тощо.

З початку 90-х років значного успіху набуває хорова і камерно-вокальна музика композитора, де етапне значення має масштабний хоровий цикл «Пісні з Волині» (чотири фольклорних сюїти на теми українських народних пісень – дитячих, про кохання, звичаєво-обрядових). Тепер ці композиції виконуються майже в усіх регіонах України, а хорова все частіше – і далеко за її межами. Особливо помітно, що фольклорне начало і надалі залишається основою творчості композитора. І тут, на нашу думку, можна впевнено стверджувати: камерно-вокальна і хорова творчість митця взаємозалежні. Саме це виявляється в тому, що робота композитора у жанрах камерно-вокальної музики (яку багато митців розглядають як художньо-творчу лабораторію, де «відточується перо») забезпечує високий рівень

професіоналізму хорової музики, яка, особливо на основі національного мелосу, у свою чергу, суттєво впливає на інтонаційність камерно-вокальної, робить її по-справжньому демократичною.

За жанровими ознаками вокальні твори О. Некрасова, як видається, можна класифікувати таким чином:

1. Обробки українських народних пісень («Була на Купали» та «Розпилася молодиця»);

2. Пісні, які можна підрозділити на дві підгрупи: *пісні для дорослих* («Мальви осінні» на слова П. Маха, «Краю мій» на слова Й. Струцюка, «Журавлине крило» на слова І. Чернецького, інші на слова О. Богачука, Ю. Мальцева, Г. Паська, М. Рибалки); *пісні для дітей* («На зеленому горбочку» на слова Лесі Українки, «Подружки-говорушки» на слова Г. Бойко, «Малюки-смільчаки» на слова Т. Волгіної, «Ой веселі дударі» на слова В. Ладижця, «Де ж ти, Дід Мороз» на слова Г. Паська);

3. Солоспіви («Голос дитинства» на слова В. Гея, «Вийшла до криниці» на слова П. Маха, «Травневі роси» на слова В. Рудича, «Ти зі мною» на слова Й. Струцюка);

4. Романси («Ви знаєте, як липа шелестить» на слова П. Тичини, «Материнські руки» та «Коли ти говориш» на вірші Набі Хазрі);

5. Балади («Тиха балада» на слова М. Сингаївського, «Притча бабиного літа» на слова Й. Струцюка);

6. Циклічні твори (цикл балад «Бій» на слова М. Стельмаха (1976); «Дві байки Івана Крилова» («Лебідь, Щука і Рак» та «Вовк і Лисиця», 1980); цикл «Вірші Набі Хазрі» (зошит перший «Люди і пісні», 1977; зошит другий «Вершинна хмара», 1980; зошит третій, незавершений, «Земні мотиви», 1981).

У свою чергу, вокальні твори композитора умовно можна розподілити на кільна тематичних блоків, де ним розробляються:

1. Філософська тема («Вірші Набі Хазрі»);

2. Громадянська тема, навколо якої групуються: *твори суспільно-патріотичного змісту* (пісні «Мир відстоїмо» на слова Ю. Мальцева, «День міста Донецька» на власні слова); *твори військово-патріотичного звучання* (цикл балад «Бій», солоспів «Йду я в тумани» на слова П. Маха, пісні на слова М. Рибалки);

3. Лрична тема, яка представлена: *творами на тему любові до рідного краю* (пісні «Рідна сторона», «Рідне село» на слова Й. Струцюка, «Пісня про Донецьк» на власні слова); *творами лірико-драматичного змісту* («Притча бабиного літа» на слова Й. Струцюка, «Йду я в тумани» на слова П. Маха); *творами на тему кохання* (пісні «Кличу кохання» на слова М. Данилюка, «Мальви осінні» на слова П. Маха, «Лишися зі мною» на слова Й. Струцюка); *творами на тему материнства* (романс «Материнські руки» на слова Набі Хазрі, пісня «Мамина коса» на слова І. Чернецького);

4. Жартівлива тема (обробки народних пісень, «Дві байки Івана Крилова», декілька дитячих пісень).

Багатожанровість вокальної музики О. Некрасова, різноманітність тематики та кола образів свідчать про широту інтересів автора. Цікаво, що обираючи жанр, він рідко повторюється в тематиці, а розробляючи тему, кожного разу шукає нову образність. І тільки якщо заглибитися в інтонаційні, ладогармонічні або метроритмічні особливости музики, лише тоді ми знайдемо те спільне, що споріднює навіть полярні твори. Це означає, що композитор, дуже обережно ставлячись до питання розробки теми в конкретному жанрі, найчастіше працює на рівні глибинного підходу до її вирішення. Разом з тим, обираючи у кожній жанровій ситуації той або інший комплекс виражальних засобів, у процесі вирішення теми він підносить їх на рівень узагальнення. Саме це забезпечує доступність його музики для будь-якого слухача. Питання полягає лише в тому, наскільки позицію автора зрозуміє виконавець. Цю тенденцію у творчості митця дуже тонко підмітив Л. Мінкін, коли писав: «Вокальні твори О. Некрасова вільні від посередньо-модного естрадного шику. Насамперед вони привертають увагу простосердістю, правдою психологічного вираження. І, слухаючи їх, мимоволі зазнаєш гарного відчуття доторкання до чогось світлого, чистого» [8].

Як вже відзначалося, робота композитора над вокальною музикою взагалі почалася з пісень і продовжується дотепер. Його пісням притаманні чудові, зворушливі мелодії, ясність, простота куплетної фрми, імпровізаційність супроводу фортепіано, що сприяє втіленню різних настроїв.

Приваблива сторона пісенної творчості О. Некрасава – пісні для дітей та про дітей. Вже у перших піснях спостерігаємо, як він кожного разу створює в них конкретні жанрові ситуації. При розробці дитячої тематики такий підхід пізніше буде широко використовуватися ним у хоровій музиці (наприклад, у фольклорній сюїті № 1 на теми дитячих українських народних пісень з хорового циклу «Пісні з Волині»). З цього приводу показовими є деякі враження музикознавця Н. Семененко від хорових концертів Другого українського міжнародного музичного фестивалю «Київ Музик Фест-91»: «Простенькі, невибагливі дитячі мелодії в майстерній обробці засяяли несподіваними гранями,– пише Н. Семененко стосовно хорової сюїти О. Некрасова.– Кожній мініатюрі судилося стати яскравою жанровою сценкою з дитячого життя, з його своєрідною психологією, швидкими змінами настрою» [11]. Ці слова можна адресувати і вокальним творам композитора для дітей.

Жанр обробки народної пісні найчастіше застосовується О. Некрасовим у хоровій музиці. Але у камерно-вокальній обробка також має місце: відзначимо обробку купальської пісні «Була на Купали» і той факт, що імпровізація на тему жартівливої української народной пісні «Розпилася молодиця» існує у двох варіантах – хоровому та сольному. Це – колоритні жанрові твори, які часто виконуються з великим успіхом.

Започаткований М. Лисенком жанр солоспіву пізніше продовжували розвивати інші композитори, в тому числі представники львівської композиторської школи С. Людкевич і А. Кос-Анатольський. У вихованця цієї школи О. Некрасова даний жанр дістав своє яскраве і самобутнє втілення. Особливістю його солоспівів є значна інтонаційна свобода, спирання на сучасні ладогармонічні та метроритмічні засади, на основі чого, не уникаючи традиційних підходів до жанру, автор розширює його художньо-виражальні можливості.

Вокальна партія його солоспівів розгортається досить вільно. Намагаючись якнайглибше розкрити внутрішній світ образів, композитор нерідко розширює рамки куплетної форми або створює строфічно-варіантні побудови. Фортепіанний супровід є тут одним з найважливіших засобів, що сприяє розкриттю поетичних образів, часто містить звукозображальні елементи,

наприклад, імітацію звучання народних інструментів. Щодо форм та засобів втілення музичної думки досить щільно стикуються зі солоспівами романси. Але жанр романсу О. Некрасов трактує як більш академічний, тому проявів імпровізаційності тут значно менше, зокрема, у них не знайдемо таких розгорнутих і вільних вступних розділів, як у солоспівах.

Низкою творів у доробку композитора представлений жанр балади. Як і в жанрі романсу, де є масштабні твори, серед балад окрім окремих композицій є також і циклічна форма (цикл балад «Бій» на вірші М. Стельмаха). Більшість балад мають риси як солоспіву, так і романсу, через що за своїми ознаками вони займають поміж останніми проміжне положення.

Серед циклічних вокальних творів найбільш фундаментальним, безперечно, є цикл «Вірші Набі Хазрі», котрий охоплює три зошити, у кожному з яких відображуються ставлення поета і композитора до різних аспектів взаємовідносин – людини і суспільства, людини та природи. Поезія Набі Хазрі, яскраво забарвлена східним національним колоритом, вимагала від композитора відповідних виражальних засобів, і він знайшов їх. Тут О. Некрасов далекий від манери наслідування когось. Він має власне розуміння поезії Набі Хазрі, яке грунтується на глибокому пізнанні суті східного фольклору взагалі та на ретельному вивченні творчості поета, зокрема.

До речі, цікава оцінка творів О. Некрасова на вірші та сюжети Набі Хазрі міститься у висловлюванні відомого азербайджанського композитора Акшина Алізаде після їх показу у Спілці композиторів Азербайджану: «О. Некрасов показав роботи, які вирізняються глибоким прочитанням поетичного задуму, він зміг яскраво розкрити своєрідність азербайджанських поетичних образів і в той же час, що закономірно, залишитися саме українським композитором, який щасливо уникнув “орієнтальної” стилізації. Вважаю великою удачею і його вокальний цикл, і сюїту “Сестра сонця” <…>» [1].

Завдяки своїм якостям вокальна музика композитора досить репертуарна, на ній виховується молодь, формується її художньо-естетичний смак, вона близька як співакам-початківцям, так і майстрам вокалу зі значним мистецьким досвідом. Ця музика незмінно входить до різних концертів з творів донецьких

композиторів або становить основу програм авторських концертів митця. А таких авторських концертів було вже близько двадцяти, серед яких особливо можна відзначити той, що відбувся у Донецьку у травні 2002 року під час Другого міжнародного конкурсу молодих вокалістів «Солов'їний ярмарок» імені Анатолія Солов'яненка. У цьому концерті, виконавцями якого були виключно студенти кафедри академічного співу Донецької державної музичної академії ім. С. С. Прокоф'єва, вокальна творчість композитора була представлена найбільш масштабно.

Зацікавленість у виконанні тих або інших творів, як відомо, передусім, є рушійною силою виконавства, найважливішим фактором забезпечення їхньої якісної інтерпретації. Такими, зацікавленими інтерпретаторами вокальної музики О. Некрасова і запам'яталися слухачам більшість її виконавців. Серед них – народні артисти України Раїса Кузнєцова, Валентин Землянський, Геннадій Калікін, Микола Момот (Донецьк), Василь Чепелюк (Луцьк), заслужені артисти України Зоя Комарук (Луцьк), Анатолій Воронін, Олександр Кока, Василь Сорокін, Анатолій Юхнов (Донецьк), лауреат міжнародного конкурсу Наталія Шевченко, лауреат міжнародних фестивалів та дипломантка міжнародного конкурсу Олександра Ставрінова (Донецьк), лауреат республіканських конкурсів Тетяна Плєханова (Донецьк), а також перші виконавці його вокальних творів Наталія Гришковська, Галина Доброва, Віктор Жук, Віра Лебединська (Донецьк), Валерій Павличук (Луцьк), багато інших артистів філармоній, викладачів і студентів музичних навчальних закладів різних міст і регіонів України, просто талановитих співаків-аматорів.

Отже, вокальна музика композитора все більше стає не тільки яскравим напрямом його власної творчості, а й помітним набутком українського національного музичного мистецтва. В обгрунтування правомірності такого твердження наведемо слова відомого музикознавця, одного з найкомпетентніших знавців музики цього композитора В. Іванченка: «Свої вокальні композиції він часто характеризує як солоспіви, зазначаючи, що даний вид вокального музикування має глибокі національні корені і посідає проміжне місце між піснею й романсом. У солоспіві поєднуються академічність й масовість, тому він вельми демо-

кратичний і одночасно відповідає «технічним» вимогам сучасної музичної культури. Колоритні некрасовські фольклорні імпровізації, обробки та солоспіви звучать по всій Україні, несучи естетичне задоволення численним любителям вокально-хорової музики» [5]. А в іншій своїй статті, присвяченій творчості митця, В. Іванченко так підсумовує його творчі здобутки: «Олександр Некрасов народився на берегах Волги, та Україна для нього стала батьківщиною. Своєю творчістю він сприяє утвердженню українського мистецтва у європейській музиці» [6].

З усього видно, що вокальна творчість Олександра Некрасова – по-справжньому яскрава сторінка сучасного українського національного музичного мистецтва, тому вона і потребує пильної уваги. В даній статті зроблено першу спробу її системного охоплення лише в жанрово-тематичному аспекті. Надалі, безперечно, значно детальнішого висвітлення заслуговує все, що пов'язане, наприклад, зі стилістикою вокальної музики композитора, особливостями його творчого методу, підходами до різних жанрів, з вокально-виконавськими та концертмейстерськими завданнями тощо. Але ці та подібні проблеми можуть стати темами для наступних аналітичних робіт.

Л і т е р а т у р а:

1. А з е р и н ф о р м. Музика поэзии – поэзия музыки // Бакинский рабочий.– 1984.– 29 июня.
2. Г е й В. Преамбула до видання пісні О. Некрасова «Кличу кохання» // Молодий ленінець (Луцьк).– 1972.– 30 вересня.
3. Г е р а с и м ч у к В. Музична Волинь // Молодий ленінець (Луцьк). – 1975.– 29 березня.
4. Д а н и л ю к М. Повняться села піснями // Ленінська правда (Турійськ).– 1966.– 22 грудня.
5. І в а н ч е н к о В. З любов'ю до Волині // Молода Волинь. Віче.– 1995.– 1 січня.
6. І в а н ч е н к о В. Нарис творчості Олександра Некрасова // Музика.– 1977.– № 5.
7. Л ю б а щ е н к о В., В и ш н я к о в а В. Народження мелодії // Радянський журналіст. Навчальний посібник для студентів факультету журналістики Львівського державного університету імені Ів. Франка.– 1974.– 23 грудня.

8. М и н к и н Л. Высокая нота // Вечерний Донецк.– 1984.– 7 марта.
9. П о л є х і н А. Мовою музики // Радянська Донеччина.– 1980.– 29 березня.
10. П о л є х і н А. Романси О. Некрасова // Музика.– 1982.– № 5.
11. С е м е н е н к о Н. І чимало – в портфелях // Культура і життя. 1991.– 16 листопада.
12. С о к о л о в а Е. …И отзвуки сказок // Вечерний Донецк.– 1986.– 4 марта.
13. С т р у ц ю к Й. Камертон прекрасного // Молодий ленінець (Луцьк).– 1970.– 19 лютого.

Л. Д. РЯЗАНЦЕВА

Жанр «вірша в музиці» у вокальній творчості Олександра Некрасова на слова Набі Хазрі

Вибір композитором того чи іншого музичного жанру звичайно пов'язаний з художнім завданням, що передбачається при створенні майбутнього твору та найбільш адекватно відповідає уявленню про комплекс жанрових ознак. Іноді жанр твору визначається позамузичними факторами, зокрема, поетичним словом. Саме воно у значній мірі вплинуло на ряд композицій Олександра Некрасова, і в першу чергу вокальних творів, літературною основою яких стала поезія різних країн.

Знайомство О. Некрасова ще в молоді роки з поезією лауреата Державної премії СРСР, видатного поета Азербайджану Набі Хазрі обумовило згодом звернення композитора до різних жанрів. Для симфонічного оркестру ним створені Східна новела (сюїта) «Сестра сонця» (за мотивами однойменної поеми) та «Каспійська фантазія» за сюжетом поеми «Два Хазара», низка вокальних композицій. Кожен з цих творів по-своєму втілює образний світ поезії, але найбільш безпосередньо він відобразився у вокальній музиці, де слово набуло особливу смислову виразність та яскраву емоційність. Одначе, обираючи жанрове визначення для своїх композицій, митцю довелося зіткнутися з деякими внутрішніми труднощами, що були пов'язані з відчуттям неповної відповідності кожного з творів традиційним жанровим визначенням: пісні, романсу, баладі тощо.

Створені композитором вокальні твори на вірші Набі Хазрі мають особливий сплав музики та поезії, в якому важко виділити переважаюче начало однієї зі сторін. Їхня взаємодія стала настільки органічною, що неможливо собі уявити інший варіант інтонування поетичних слів або існування їх без музики. Як своєрідні музично-поетичні монологи, вони втілили величезний світ почуттів, думок, переживань і спостережень. Тому найбільш відповідним для цих творів стало жанрове визначення «вірші в музиці». Це жанрове визначення виникло як продовження терміна «вірш у прозі», який передбачав поєднання піднесеної натхненності поезії та стислості вираження її думки зі свободою викладення, властивої прозаїчному тексту. У «віршах в музиці» О. Некрасова музичне «прочитання» наділяє поетичний текст не тільки точним інтонаційним змістом, але й вказує на чисельність можливих змістовних відтінків, створює відчуття реального життєвого простору. При цьому повністю зберігається смислова конкретність слів, їх структурна організація.

Зазначене жанрове визначення є доречним в усіх творах композитора на слова азербайджанського поета, що складають масштабний вокальний цикл «Вірші Набі Хазрі» для голосу і фортепіано, де підкреслено творчий пріоритет поетичного слова та виявлено бажання надати йому особливе «музичне» звучання. Всередині ж циклу вокальні композиції об'єднані в музично-поетичні «зошити», якими є п'ятичастинний «зошит» «Люди и песни»[1] та декілька вокально-поетичних диптихів, написані у різний час на протязі багатьох років, чому передувала певна підготовка, що почалася задовго до створення всього циклу.

Перше знайомство композитора з поезією Набі Хазрі відбулося, коли він прочитав його поему «Мать» в журналі «Огонёк». Вона захопила його глибиною виражених почуттів, викликала яскравий емоційний відгук, що згодом відізвався у створенні романсу «Материнские руки» та прискіпливою увагою до інших творів поета.

---

[1] Всі назви творів наводяться російською мовою – мовою перекладу творів, де різні перекладачі (А. Передреєв, І. Лиснянська, Г. Корін) дуже дбайливо поставилися до змісту, структури і навіть фонетики поезії Набі Хазрі.

Подальший розвиток творчого процесу відображено в одній з газетних публікацій, звичайно, зі слів О. Некрасова: «І ось перед ним лежить збірка “Стежками споминів”. Відчув, що світ поета близький йому, але тут же несподівано прийшла думка: це неможливо перекласти на музику. Глибина змісту, філософські роздуми про сенс людського існування, про високе призначення мистецтва, неспокій про долю світу вимагали особливих зображувальних засобів від композитора. Яких – він ще на знав тоді. Відклав збірку. Здавалося, що більше ніколи не зможе написати нічого, зв’язаного з цією поезією. Але вона продовжувала жити в ньому, звучати <…>» [1].

О. Некрасов став вивчати творчість композиторів Закавказзя, щоб осягнути специфіку музичної мови національних культур цього краю. Він шукав своє сприйняття азербайджанського національного колориту, співвідносив його з власною уявою про зміст віршів, його найтонші смислові відтінки, внаслідок чого багато віршів збірки стали вокальними творами. Об’єднання їх також відбулося не одразу. Лише з часом склалися циклічні композиції, завдяки яким окремі штрихи набули вагомого художнього змісту.

Зошит «Люди и песни» має назву відповідно до музичного «вірша», який відкриває всю п’ятичастинну композицію та відіграє роль образного епіграфа твору, де підкреслено цілісність духовного світу людини, що об’єднує такі поняття, як «мрії», «пісні», «людські душі», «людське життя». В поетичному тексті передано роздуми поета про вічну цінність для людини пісень, що звучать в їх душах. У двох поетичних строфах зосереджено глибоке розуміння сутності світу, людського життя. Захоплений цією образністю, композитор не тільки відчуває та підсилює емоційність поетичного тексту, але надає йому нові барви, примушує ожити загальні поняття. Він створює подібність реального світу, в якому звучить пісня як частинка і цього світу, і людської душі[2].

---

[2] Після показу зошита «Люди и песни» у Спілці композиторів Азербайджану, у двох центральних газетах цієї республіки було надруковано матеріал під однією назвою – «Музика поезії – поезія музики», що досить точно відображує сутність поєднання слова і музики у співтворчості поета і композитора.

Музичні вірші зошита «Люди и песни» створюють об'ємну музично-поетичну побудову з єдиною драматургічною лінією. Ця лінія починається з експонування головної тези (вірш «Люди и песни» зі словами «Мечты – это песни над миром»), що дає поштовх активному розвитку в різних аспектах – емоційно-ліричному («В нас – радости мира»), картинно-епічному («Молнии сверкают»), напружено-драматичному («Камень откололся от скалы») і завершується філософським висновком («Горы как люди»). Все це подається тут і оспівується на високій ноті захопленого ставлення до світу.

В кожному музичному вірші цього зошита можно виявити засоби, використання яких створює яскравий художній образ та особливий звуковий колорит.

У вірші «Люди и песни» такими засобами у вокальній партії стали «розспів» початкових мелодичних зворотів майже в кожній фразі за рахунок їх ритмічного подовження, виразне інтонаційне варіювання, завершення фраз зворотом, подібним до мордента, поступове підключення фактурних шарів у фортепіанній партії, спрямоване до мелодичної вершини, заключна фактурно-ритмічна фігурація. В цілому складається картина гірського пейзажу, на тлі якого звучить пісня-монолог, пісня-роздум. Дві поетичних строфи організовані у двочастинну репризну композицію, якій властива рівновага розвитку та замкненості.

В другому творі «В нас – радости мира» відчутним є занурення у внутрішній світ людини, бажання почути тонкі рухи душі («Так чего же молчим мы, увидев друг друга?!»), чому сприяють подовження звучання окремих слів, ритмічна примхливість мелодичної лінії, виразні деталі акомпанементу. Особливо варто підкреслити витримані низхідні тритони, що створюють відчуття прихованої напруги, внутрішньої збудженості як відображення відповідного до поетичного слова емоційного стану. Все це достатньо відповідає словам поета «Большая любовь как большая река, и в сердце врекает без шума, без звука» та надає підстави вважати цю частину ліричною кульмінацією зошита.

Наступний вірш «Молнии сверкают» відрізняється динамічним викладенням музично-поетичного матеріалу. У першому розділі форми всі засоби музичної виразності спрямовані на

створення картини пробудження природи і відповідного до цього емоційного стану. Цей стан виникає завдяки використанню поліритмики між вокальною і фортепіанною партіями, фонічних барв збільшеного тризвуку в акомпанементі, ямбічних вокальних мотивів, поступовому посиленню динаміки при швидкому темпі, що завершується блискучим гліссандо. У контрастному середньому розділі плин часу сповільнюється, чому сприяють стриманий темп, зміна фактури, цезури поміж речитативними фразами. Повернення до попереднього викладення логічно замикає форму. Таким чином створюється цілісна картина, в якій внутрішні відчуття людини перегукуються з пробудженим стихією світом.

Інерція активного руху продовжується в наступному вірші, що має назву «Камень откололся от скалы» та сприймається як відображення результату попередньої бурі. В першому розділі форми всі елементи музичної мови спрямовані на звуковідтворюючий ефект – зображення гуркоту, викликаного падінням каменя: швидкий темп, регулярна ритміка, акцентуація кожного мотиву в інтонаційно напружених звуках мелодії, що повторюються на голосній динаміці. Разом з тим підтекстом до зовнішньої картини є осмислення події, що підкреслено декламаційною заключною мелодичною фразою з зупинкою ритмічного руху в акомпанементі. В другому розділі майже ідилічний стан спокою після грози поєднано з енергією початкового напруги (речитативні фрази акомпанементу в низькому регістрі), завдяки чому відбувається сполучення двох змістовних планів: зовнішнього та внутрішнього, що відображує єдність людини і природи. Таким чином втрата скелею каменя набуває більш глибокого смислу, а вся дана частина музично-поетичного зошита стає його драматичною кульмінацією.

Заключний вірш «Горы как люди» знову повертає стан урочистої зосередженості та філософського осмислення оточуючого світу. В поетичному тексті прямо проводиться аналогія між горами й людьми, підкреслюється близкість та подібність їхніх долей, що своєрідно узагальнює смисл усіх попередніх віршів. Активна вокальна партія на фоні динамічного акомпанементу набуває імпровізаційного характеру, що вказує на її близкість речитативним епічним жанрам фольклору. В мелодії знову

виникають звороти-морденти, властиві для першого вірша, виразно відчутні «східні» інтонації, з котрих зіткана орнаментика вокальної партії.

Вокальні диптихи, кожен з яких має назву «Два вірші Набі Хазрі», також мають внутрішню логіку об'єднання. Так, у диптиха з номерів «Бессонница» і «Вершинное облако», характерні напружені та суперечливі мотиви, викликані «радостью и болью необъятного мира», до якого чуйне «неуёмное сердце» поета.

У вірші «Бессонница» значний обсяг поетичної основи (шість строф) зумовив вибір особливого типу форми, в якій репризна тричастинність сполучається з куплетною строфічністю. Таким чином, у крайніх розділах втілено емоційний стан поета, який тривожиться за неосяжний світ, а в середньому, де куплети об'єднані по два, розкривається причина його тривоги. В мелодичній лінії вокальної партії переважає різного виду речитація, що набуває в окремих моментах підвищену експресивність. Фортепіанна партія або дублює мелодичні контури зі збереженням метричної пульсації, або доповнює «оповідь».

Для вірша «Вершинное облако» властивий тон високих узагальнень з зіставленням зовнішньої та внутрішньої сфер. Це виявляється через контраст зображального начала в партії фортепіано підкресленої оповідальності у декламаційній вокальній партії. В інтонаційній сфері неодноразово повторюються звороти, що легко впізнаються, та використовуються деякі прийоми, що вже мали місце у віршах філософського нахилу зошита «Люди и песни» та добре сприяють відтворенню відповідного змісту поезії Набі Хазрі (морденти-оспівування, ритмічне подовження закінчень фраз тощо), завдяки чому створюються смислові та композиційні арки між частинами диптиха.

У диптиху з творами «Цветы бы зацвели» і «Горы гордятся» підкреслюється єдність оточуючого нас світу: неба і землі («Цветы бы зацвели»), гір і рівнин («Горы гордятся»)[3]. Сфера образності диптиха з віршами «Когда ты говоришь» і «Материнские руки» пов'язана виключно з людськими почуттями та відношеннями, зокрема з жіночою тематикою, в зв'язку з чим му-

[3] Диптих «Земні мотиви» об'єднує два твори композитора, створені на основі перших віршів («Цветы бы зацвели» і «Горы гордятся») з однойменного п'ятичастинного циклу Набі Хазрі.

зична інтонаційність, що йде від поетичної, є найбільш проникливою.

В усіх диптихах зберігається започаткована у зошиті «Люди и песни» тенденція бережливого ставлення композитора до творчості азербайджанського поета взагалі та відчувається чуйне відношення до кожного його художнього слова.

Твори О. Некрасова на основі поезії Набі Хазрі мають індивідуальну, чітко визначену стилістику. У своїй музиці композитор прагне дати відповідний еквівалент поетичним словам. Він знаходить художні рішення та обирає такі інтонації, котрі не тільки підкреслюють, але й розширюють смисл слів, додаючи їм особливу барвистість та експресивну виразність. Все це призводить до виникнення музичних образів, у створенні яких органічно поєдналися різні художні прийоми.

Втілення предметності змісту поетичного тексту (наприклад, «камень откололся от скалы», «внезапной радости возглас» тощо) невід'ємне від емоційного забарвлення й осмислення того, що відбувається. Мелодико-ритмічні властивості вокальної партії підкреслюють той або інший смисловий відтінок слів і таким чином оповідання про будь-яку подію в музичному варіанті набуває зриму об'ємність та безпосередність особистого співпереживання. Саме так, наприклад, досить достовірно та яскраво передано тривожний душевний стан поета у творі «Бессонница».

Досить відчутне місце в музиці композитора має звукозображальність, у зв'язку з чим фортепіанна партія часто створює звуковий простір, в якому міститься не тільки світ, що чується, але й зорові його горизонти. Таке відчуття виникає завдяки окремим деталям музичної мови, які підкреслюють летючість звука відповідно до відтінків смисла слів, що показово для творів або їхніх фрагментів як лірико-споглядального, так і дійового характеру. Це підсилює відчуття звучащого простору, надає звучанню об'ємність і одночасно підкреслює смисл акцентованих слів. Зміщення ж ритмічного акцента у закінченні фраз з сильної долі на слабку пом'якшує стверджувальність мелодичної інтонації, додає їй більш ліричного відтінку звучання.

Така єдність усіх сторін музично-поетичного змісту створюється за допомогою точно обраних засобів музичної виразності

– мелодичних інтонацій, їх метроритмічного втілення та фактурного супроводу. Безперечно, в кожному музичному вірші цей комплекс має риси унікальності, пов'язаної з тим або іншим конкретним змістом слів, але в цілому тут можна окреслити і деякі загальні закономірності.

Творам О. Некрасова властиве прагнення до максимальної інтонаційно-ритмічної виразності мелодичного матеріалу, в якому використовуються різного роду синкопи, вільний поділ тривалостей, ритмічна нерегулярність тощо. Ці засоби підкреслюють речитативно-декламаційну природу мелодики, пов'язану з національною специфікою культури Сходу. І хоча прямого цитування тут нема, можна сказати, що у своїх музичних віршах український композитор передає свої відчуття та думки, які багато в чому виникли в результаті впливу саме східної культури.

Відгуки «сходу» чуються в примхливості мелодики, виникають завдяки неквадратності синтаксичних побудов і нерегулярності ритмики тощо. Одначе подібні елементи музичної мови властиві і для української музичної культури, особливо її західних регіонів. До таких елементів можна віднести часте використання композитором прийомів різного роду стрічкового багатоголосся в фортепіанному супроводі, орнаментальність мелодики, ладову перемінність, імпровізаційний характер розгортання музичного матеріалу. Ці риси музичної мови мають певну універсальність і зустрічаються в багатьох музичних культурах. Але їх застосування в даних творах має комплексний характер, що призводить до створення низки характерних музичних образів.

Показово, що у вокальних творах О. Некрасова на вірші Набі Хазрі створено особливий сплав різнонаціональних витоків, котрий разом з тим зорієнтований на своєрідність конкретної національної культури. Саме цю якість музики митця відзначив відомий азербайджанський композитор Акшин Алізаде: «Олександ Іванович показав роботи, що відрізняються глибоким прочитанням поетичного задуму, він зумів яскраво розкрити своєрідність азербайджанських поетичних образів і в той же час, що закономірно, залишитися саме українським компози-

тором, щасливо уникнувши “орієнтальної” стилізації» [2, с. 121].

Вокальні композиції О. Некрасова на вірші Набі Хазрі з їхньою філософською багатомірністю, тонким ставленням до поетичного слова, мають чітко визначену авторську позицію та актуальну концептуальність. Тому не дивно, що художньо досконала за своїми якостями, ця музика вже протягом значного часу є репертуарною та привертає увагу дослідників сучасного українського музичного мистецтва.

Л и т е р а т у р а:

1. І в а н ч е н к о Р. Не змовкли б пісні…– Радянська Донеччина.– 1985. – 1 січня.
2. Н е к р а с о в О. Життя в музиці. Документальна монографія / Донецька державна музична академія ім. С. С. Прокоф’єва.– Київ–Донецьк.– 2003.– 212 с.

Н. М. САМОХІНА

Виховний потенціал музики Олександра Некрасова для дітей та юнацтва

Творчість композитора Олександра Некрасова набуває усе більшого визнання як в Україні, так і далеко за її межами. Музика українського майстра – високохудожня, витончена та поетична – звучить у багатьох концертах, завойовуючи серця шанувальників музики.

О. Некрасов є автором творів для симфонічного оркестру та оркестру народних інструментів, камерно-інструментальних, хорових, вокальних. Цікавим відгалуження у доробку митця, без якого своєрідність його творчості була би далеко не повною, є музика для дітей та юнацтва. Вона засвідчує, що композитор дуже тонко відчуває духовні потреби молоді, добре усвідомлює, що всі відношення з навколишнім світом, в які вона включається, її почуття, враження, емоції є підгрунтям для подальшого формування особистості.

Тенденція звернення до музикантів-початківців, прагнення бути зрозумілими і доступними для молоді була властива творчості Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Р. Шумана, П.Чайковського. У минулому столітті цю тенденцію розвинули Б. Барток, С. Майкапар, С. Прокоф’єв, Д. Кабалевський. В українській музиці відомими авторами яскравих творів для дітей та юнацтва стали В. Косенко, Л. Ревуцький, С. Павлюченко, Ю. Щуровський, Ю. Рожавська та інші. Спираючись на досвід

композиторів-класиків та видатних митців сучасності, О. Некрасов адресує молодшим за віком музикантам композиції зі своїми барвами та відтінками, музику, що містить в собі добро, людяність, щедро наділяє високими почуттями юнацькі душі.

Продовжуючи традицію розробки казкової тематики, яка йде від великих композиторів (М. Римський-Корсаков, П. Чайковський, О. Лядов), О. Некрасов створив колоритні музичні образи, навіяні народною казковістю. Найбільш масштабним твором цієї сфери «зримої образності», який з'явився ще на початку мистецького шляху композитора, стала його сюїта «Ілюстрації до народних казок» для оркестру народних інструментів, після першого виконання якої Є. Соколова писала: «Музична прем'єра – оркестрова сюїта "Ілюстрації до народних казок" Олександра Некрасова, що прозвучала в передачі Донецького телебачення, – відкрила слухачам композитора своєрідного, такого, що у пошуку. Чисті джерела багатонаціональної культури щедро живлять творчість автора» [5].

Враховуючи досвід українських класиків (М. Лисенко, М. Леонтович, К. Стеценко, Я. Степовий), які бачили в народній пісні основу музичного виховання, митець створив низку композицій на фольклорній основі, залучаючи до дивного світу народної музики юних слухачів і виконавців. Показовими творами цього напрямку у доробку композитора є Фольклорний диптих «Кізочки» на теми народних пісень з Поділля (для дитячого хору) та Фольклорна сюїта № 1 на теми дитячих українських народних пісень (для жіночого хору), яка увійшла до хорового циклу «Пісні з Волині». В одному з відгуків на цю музику, яка прозвучала в авторському концерті митця у Донецьку, читаємо: «На вечорі ми почули кілька прем'єр,– ділиться своїми враженнями від концерту Є. Мордохович.– Одна з них – сюїта на теми українських народних пісень, яку виконав жіночий хор музичного училища під керівництвом Олексія Федорова <…> Хочу підкреслити майстерно передану стихію спонтанної "розмови", добрий гумор, усмішку, які доставляють насолоду не тільки глядачам, а й самим артистам. Новий твір – на теми двох пісень Поділля – показав і хор молодших класів музичної школи № 2 (керівник Тетяна Пригара). І тут гумор – один з головних складників цієї композиції. Треба чути, як прискорюється темп

діалогу двох “половинок” хору, як діти “грають у музику”, усміхаються. Їм це подобається – чи не тут причина успіху?» [3]

Твори фольклорного походження або орієнтовані на фольклорне начало в доробку композитора мають особливе значення. На думку багатьох музикознавців (М. Загайкевич, В. Іванченко, Г. Конькова, Н. Семененко, Г. Степанченко) їм властиві самобутність музичної мови, оригінальність викладення тематичного матеріалу, яскравість образності та барвистість гармонії. Фольклоризм, до якого має схильність митець, часто цілком захоплює його творчу фантазію, а народна пісенність і народно-танцювальне начало впливають на характер тематизму та на способи його розробки і в оригінальних творах, в тому числі для дітей та юнацтва («Давня пісня» та «Карпатська сюїта» для фортепіано, сюїта «Три гуцульських гобелени» для домрового оркестру). Саме на це звернув увагу вже в одному з перших відгуків про музику композитора А. Полєхін: «Хороше знання російського фольклору, засвоєння інтонацій українських, зокрема, гуцульських пісень, манери їх народного виконання асимілюються в творчості О. Некрасова. Наставник О. Некрасова по композиції професор, заслужений діяч мистецтв УРСР Р. А. Сімович відзначав цю рису творчості свого вихованця, як одну з найбільш помітних» [4].

Більш розгорнуту характеристику цієї ознаки стилю композитора знаходимо у Т. Кірєєвої: «Інтенсивність мелодико-тематичних, тембрових і ритмоінтонаційних пошуків у музиці українського композитора ведеться на базі ретельного вивчення ним народних джерел. Звертають на себе увагу теми композитора. Вони не запозичені з фольклору, але близькі йому. О. І. Некрасов настільки чутливий до ритміки й інтонацій фольклору, що його теми часто створюють ілюзію прямого цитування народного інструментально-пісенного матеріалу. Істотним представляється і те, що композитор, орієнтуючись при написанні тем на фольклор, знаходить своєму інтонаційному матеріалу цілком відповідну форму його розвитку» [1, с. 149].

Поєднання витонченості музичних засобів і прийомів з притаманною народному музиченню простотою й класичною врівноваженістю властиве низці композицій О. Некрасова. Серед них можна назвати, наприклад, два твори на вірші Лесі Українки

– хор «Вже сонечко в море сіда» для дитячого хору[1] та «На зеленому горбочку»[2] для вокального ансамблю в супроводі фортепіано. Мальовничо-виразними та достатньо зоровими є його фортепіанні п'єси для дітей «Півник» і «Танець лісорубів».[3] Цікаво, що навіть такі твори, як «Вісім прелюдій», «Три присвячення Сергієві Сергійовичу Прокоф'єву»,[4] «Два фантастичних ескізи»[5], що відрізняються більш складною музичною мовою, застосуванням дисонантних звучань, сучасних засобів письма, через їх характерність, визначену образність та виразність сприймаються молоддю і навіть найменшими слухачами з великим інтересом і захопленням.

Працюючи у напрямку створенняя музики для молоді, О. Некрасов виробив свою манеру письма, свій стиль, з властивими йому національним нахилом, інтонаційною своєрідністю, жанровим та образним різноманіттям. Наповнена пісенною мелодикою, динамічна та барвиста, ця музика пробуджує добрі почуття, веде юних слухачів і виконавців у світ казки та мрії, сприяє вихованню естетичного смаку, допомагає гармонійному розвитку підростаючого покоління.

Л і т е р а т у р а:

1. К і р є є в а Т. І. Донбас: культура і мистецтво.– Донецьк: Донеччина.– 1999.
2. Міжнародний музичний фестиваль «Київ Музик Фест» (1990–1999). Матеріали преси, фотодокументи, програми / Упоряд.: М. Д. Ко-

---

[1] Див. видання: Мистецтво та освіта. Науково-методичний журнал.– К.– 1998.– № 4.

[2] Див. видання: Хорові твори українських композиторів для дитячого та жіночого хору / Упоряд. І. Зеленецька.– К.: Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова. Інститут мистецтв.– 2004.

[3] Див. видання: Фортепіанні п'єси українських композиторів для дітей.– К.: Музична Україна.– 1986.– Вип. 6.

[4] Див. видання: С. Прокоф'єв і сучасність. Тези доповідей Всеукраїнської науково-практичної конференції вузів мистецтв 22–24 квітня 1996 р.– Донецьк: Донецька державна музична академія ім. С. С. Прокоф'єва.– 1996.

[5] Див. видання: Твори українських композиторів для фортепіано.– К.: Музична Україна.– 1989.– Вип. 8.

пиця, Г. В. Степанченко.– К.: Національна спілка композиторів України.– 1999.
3. М о р д о х о в и ч Є. Вечір прем'єр // Донеччина.– 1993.– 8 квітня.
4. Н е к р а с о в О. Життя в музиці. Документальна монографія / Донецька державна музична академія ім. С. С. Прокоф'єва.– Київ–Донецьк.– 2003.
5. С о к о л о в а Е. М. …И отзвуки сказок.– Вечерний Донецк.– 1986.– 4 марта.

Т. І. КІРЄЄВА

Музика Олександра Некрасова як фактор духовного виховання молоді

Про композитора Олександра Некрасова написані статті, брошури, його творчість вже багаторазово досліджувалась і продовжує вивчатись як відомими, так і молодими музикознавцями та виконавцями. Кожен з них має свою думку про митця як особистість та його музику, але всі збігаються в головному – естетичною домінантою неповторного художнього мислення композитора є світле, гармонійне світосприйняття, що знайшло відображення у його численних опусах з барвистою палітрою оригінальних засобів музичної виразності.

Творчість О. Некрасова вже стала невід'ємною часткою сучасної української культури, а його музика, в тому числі для дітей та юнацтва, виконує важливу функцію духовного впливу на слухачів. Зважаючи саме на це, у даній статті ставиться за мету: у співвідношенні *сформована особистість – юна особистостість* висвітлити питання впливу музики композитора на підростаюче покоління, визначити її роль у процесі соціалізації емоційної системи молоді, активізації її взаємодії з оточуючим світом, регіональним середовищем. Сьогодні, коли науковий інтерес до питань історії та теорії музичної культури як соціального феномену змінюється у зв'язку з новими тенденціями розвитку національної культури України, такий підхід є важливим для розуміння процесу вдосконалення суспільних взаємовідносин, зміцнення духовності. Від цього залежить доля музики, мистецтва, культури майбутнього.

Кожна людина від народження перебуває у стихії звучань. Усвідомлення нею диференціації звукового масиву можливе

лише на шляхах пізнання, а осягнення глибини музичного мистецтва потребує неабияких зусиль – чи то йдеться про виконавство, чи про слухацьке сприйняття музики. Враховуючи це, сучасна концептуальна музична педагогіка, спрямована на підтримку рівноваги внутрішніх та зовнішніх факторів впливу на музичну свідомість, сформувала нові підходи у сфері музично-виховної діяльності. Серед них одним з найбільш перспективних, на нашу думку, є підхід, що спирається на логіку парадигми діалогу в музиці та бере за основу досконалі метро-ритмічні, мелодичні, гармонічні та жанрово-стильові модуси-еталони, які вимірюють музичний матеріал безпосередньо у ході слухання та вивчення творів, ефективно впливаючи на формування та розвиток художньо-естетичної свідомості юної особистості.

Емоційний відгук на твір є одним із механізмів слухацького діалогу з ним. Музично обдарована дитина зі сформованим за участю вихователя «слуховим стилем сприйняття» сама здатна визначити зміст музичних еталонів та образів у їх якості та кількості, на підставі чого між композитором, його твором і слухачем позначається діалог як зв'язок емоційного світу з природою, національним устроєм життя, ритуальною організацією праці, побуту чи свята. Через це музика набуває якості соціальної дії, стає важливим фактором впливу на слухачів.

Завдяки яскраво забарвленим враженням від творів мистецтва укладаються основи художньої свідомості учня, позитивних емоційних станів, що забезпечує його загальну рівновагу як соціальної культурної людини. У цьому процесі образна та динамічна музика О. Некрасова, за оцінкою Є. Соколової, «<…> привертає навіть недосвідченого слухача своєю емоціональністю, особливою задушевною відвертістю тону. Це "музика для всіх"». [3].

Соціалізація емоційної системи дітей та юнацтва призводить до формування в них стійких художньо-образних почуттів, а це стає містком до взаємодії з оточуючим світом, що функціонує на різних рівнях активності та контакту з навколишнім середовищем. Тому можна сказати, що під час виконання творів О. Некрасова у молодих музикантів відбувається свій культурний, інтелектуальний розвиток, а кожний наступний етап по-

глиблення їх емоційного переживання пов'язаний з ефективною пам'яттю та індивідуальним смаком.

В різних регіонах України у виконанні навчальних хорових колективів звучать твори композитора «Вже сонечко в море сіда» і «На зеленому горбочку» на слова Лесі Українки, композиція на тему народної пісні «Козуню-любуню», Фольклорний диптих «Кізочки» на теми дитячих народних пісень з Поділля, «Фольклорна сюїта № 1» на теми дитячих народних пісень з хорового циклу «Пісні з Волині». Емоційна система цих творів надає молоді азарту, захоплення, відчуття безпеки та надійності оточуючого світу, допомагає виконавцям почувати себе розкутими, з легкістю розв'язувати напружені ситуації.

Естетична цінність некрасовських музичних структур, кажучи словами К. Кондуелла, – це «"світ" упорядкованих емоцій, пов'язаний з досвідом» [2, с. 206]. Композитор переплавляє дійсність в художні образи, що відповідає потребі сучасності гармонізувати стосунки шляхом творення естетичних форм почуттів. Їх джерелом є духовний досвід, втілений у зміст і форму композицій. Тематизм кожного твору, проникаючи в підсвідомість, викликає з глибини психіки пам'ять про «праобрази» та «архетипи» [5, с. 283]. У повній мірі це стосується і творів О. Некрасова для народних інструментів, також призначених для молодих музикантів.

В сюїті «Ілюстрації до народних казок» для оркестру народних інструментів[1] повнота сприйняття циклічного твору зумовлена здатністю заглиблення в змістовне нашарування слухацького досвіду з метою прочитання символів, що несуть у собі образи міфології та міфоепосу як культурні феномени, що утверджують духовне начало у житті. Виховна, соціальна функція музичної взаємодії тут є однією з найважливіших.

Ще піфагорійці докладно досліджували можливості, властиві різним типам музичних звуків, видам, родам, жанрам мистецтва щодо їхнього впливу на стан людини. З тих часів спливли віки і змінився світ, але й сьогодні філософи, педагоги, композитори та виконавці вважають, що «людина чуттєва може стати

[1] Чотири частини сюїти мають назви: «Закличка та інтродукція Бояна», «Чаклунка», «Мертва і жива вода», «Хороводна».

розумною тоді, коли спершу зробиться естетичною» [4, с. 192]. В контексті цього зазначимо, що при передачі духовного досвіду музика О. Некрасова, суттєво впливаючи на формування у молоді навичок сприйняття та оцінки художніх явищ, підносить особистість на вищі щаблі соціальної чуттєвості.

При вивченні художніх творів у дітей та юнацтва формується сила естетичних почуттів, їм передається духовний досвід митця. Саме це відбувається, коли виконується інструментальна музика О. Некрасова, наприклад, «Елегія», «Варіації» та «Гуцульське коло» для домри і фортепіано. Досить репертуарними є його твори для фортепіано – «Карпатська» та «Гуцульська» сюїти, «Два фантастичних ескізи», «Три присвячення Сергієві Сергійовичу Прокоф'єву», «Вісім прелюдій» тощо. Тут традиційні жанри діють за новими законами, а їхній контекстуальний зміст є результатом взаємодії художніх та формотворчих показників на рівні жанрової композиції та її авторської трактовки. Музика композитора відчутно сприяє формуванню та зміцненню естетичних основ свідомості. Усталений характер його творів, з одного боку, та їхня конкретна чуттєвість і своєрідність, з іншого, є суттєвими ознаками досконалості музичної форми, а змістовна функція виявляє себе у єдності цілого і часткового, логіці почуттів і вищій планомірності. У цьому – злагода особливого і загального, чуттєвого та свідомого, що і призводить до урівноваженого та гармонійного душевного стану людини.

Цікава частка творчого доробку композитора – його твори для найменших, серед яких привертають увагу «Півник» і «Давня пісня» для фортепіано, пісні «Ой веселі дударі» на слова В. Ладижця, «Малюки-смільчаки» на слова Т. Волгіної, «Де ж ти, Дід Мороз» на слова Г. Паська тощо. Своєю яскравою образністю ці композиції викликають жваву реакцію дітей і збагачують їхній духовний світ.

Прикладом зберігання митцем духовного досвіду є перекладення ним для скрипки і фортепіано «Дитячого альбому» ор. 39 (24 п'єси для фортепіано) Д. Кабалевського (редакція партії скрипки А. Каравацького). Художнє розгортання праобразу цього твору є доцільною формою прояву архетипа, узгодженого з логікою естетичних якостей твору та змістовним нашаруванням досвіду почуттів.

Кінцева мета діалогу композитора відповідає уявленням про цінність катарсису, феномен якого склався саме на грунті мистецтва, його естетичного переживання. Спонукаючи на духовну взаємодію з героями своїх опусів, О. Некрасов, демонструючи молоді еталонні якості творів, поглиблює їхню свідомість, викликає необхідну реакцію на художню досконалість мистецтва, активізує почуття в її осягненні.

Наш час поліфонічно містить у собі міф і ритуал, традиції і нові явища, мову, релігію, прагнення до поглибленого пізнання світу тощо. Як феномен постмодернізму з новими якостями людської свідомості, він спонукає до тенденції об'єднати всі розбіжності та протилежності. Тому у творчості українських митців зосереджується вічне кантівське «хто ми є в цей момент історії» і затверджується ціннісно-смислова система між людьми і світом, де є добро з мораллю від сім'ї, естетика з красою від народу, розум з релігією від душі. О. Некрасов по-своєму пояснює цей світ художнім словом із музикою (вокальні та хорові твори), через використання можливостей сольних інструментів (форпепіано, баян, домра) та оркестру (симфонічний і оркестри народних інструментів).

Музика композитора, частина якої призначена для дітей та юнацтва, грунтується на синтезі багатьох стилів, а тому можна стверджувати, що це особливий вид музичної мови, що всотує в себе класичний, романтичний, експресивний стилі та сучасний постмодернізм. Нова інтонаційність, витончений світ образної системи, поновлення звукових форм, усталені ознаки індивідуального у виборі мовних засобів свідчать про багатство духовного світу Олександра Некрасова, твори якого, впливаючи на почуття, сприяють соціалізації емоційної системи молоді, помітно активізують її художнє мислення.

Л і т е р а т у р а:

1. Ідеї естетичного виховання.– М.– 1973.
2. К о н д у э л л К. Иллюзия и действительность.– М.: Мысль.– 1969.
3. С о к о л о в а Е. И отзвуки сказок // Вечерний Донецк.– 1986.– 4 марта.
4. Ш и л л є р Ф. Естетика.– К.: Наукова думка.– 1974.
5. Ю н г К. Архетип и символ.– М.: Ренессанс.– 1991.

О. С. ШАДУРСЬКИЙ

Фольклорні джерела та їх використання в музиці Олександра Некрасова для дітей

Сучасна українська музика характеризується підвищеним інтересом композиторів до фольклору – скарбниці духовних надбань нації, досвіду творчої праці багатьох поколінь. У глибинах народної творчості таїться надзвичайна розмаїтість людських почуттів, розум, поетичність світосприйняття, особливість національного менталітету. Саме фольклор є оберегом звичаїв і традицій, запорукою художньо-інтелектуального зростання нації. Минуле і сучасне, фольклорне і академічне тісно взаємодіють в композиторській творчості та у виконавстві, і в цьому полягає суть духовної традиції.

Про поглиблення уваги до українського фольклору, широке використання та новаторське переосмислення фольклорних традицій свідчить музика багатьох сучасних композиторів. Одним з яскравих прикладів цього процесу є творчість відомого донецького композитора, науковця, педагога, залуженого діяча мистецтв України, професора Олександра Івановича Некрасова.

Потяг до українського фольклору був помітним вже у ранній творчості композитора, коли він жив на Волині. Більш відчутно ця риса проявилась в роки його навчання на кафедрі композиції Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка. Саме тоді О. Некрасов разом з іншими студентами композиторського факультету брав участь у фольклорних експедиціях по Карпатському краю, враження від яких були надзвичайно

захоплюючими[1]. Колорит квітучої української землі, барви гуцульських пісень, виконавство народної інструментальної музики зворушили та захопили його душу і серце. Від того часу зв'язок музики композитора з українським фольклором стає більш міцним[2].

Одне з провідних місць у творчості О. Некрасова – автора багатьох оригінальних оркестрових, інструментальних і вокальних композицій – займає генетично пов'язаний з українським пісенним фольклором хоровий жанр, в якому вагоме місце посіла музика для дітей (від найменшого віку) та юнацтва. Серед таких творів відокремлюються фольклорний диптих «Кізочки» на теми дитячих українських народних пісень з Поділля, обробка для дитячого хору української народної пісні «Козуню-любуню», Фольклорна сюїта № 1 для жіночого хору на теми волинських дитячих народних пісень та інші. В даних хорових зразках композитор використав автентичні пісенні зразки, взявши їх за основу, через що тут і домінують прийоми роботи з музичним матеріалом, властиві для обробки та вільної обробки, а також застосовується розроблений ним метод «фольклорної імпровізації»[3].

В іншій частині доробку митця для дітей та юнацтва зв'язки з фольклором є складнішими. Найбільш яскраво вони проявилися в композиціях на слова Лесі Українки «На зеленому горбочку» для дитячого хору або вокального ансамблю в супроводі фортепіано та «Вже сонечко в море сіда» для дитячого хору без супроводу. Тут композитор прямо не використовує національ-

---

[1] Після закінчення навчання в консерваторії свої враження від Карпат композитор втілив у двох сюїта для фортепіано – «Карпатській» (1978) та «Гуцульській» (1985).

[2] Саме цю якість музики композитора відзначали вже перші дослідники його творчості. Так, наприклад, музикознавець Л. Мінкін підкреслює: «Жизненный путь, годы учебы молодого музыканта складывались так, что он мог соприкасаться с разнонациональными песенными диалектами. Сердечность и обаяние народного песнетворчества средней полосы России, неповторимый колорит западноукраинской гуцульской песенности, богатейший фольклор нашего шахтерского края – все это по-своему преломилось в музыке композитора<…>» [4].

[3] Стосовно методу «фольклорної імпровізації», розробленого О. Некрасовим, див.: 2; 7.

ного фольклорного матеріалу, але він простежується у багатьох моментах: гармонічних зворотах, ритміці тощо. Подібні явища в творчості митця спостерігаються також і в інструментальних та вокальних композиціях – в сюїті «Ілюстрації до народних казок» для оркестру народних інструментів, у фортепіанних творах «Давня пісня», «Верховинка-витівниця» і «Танець лісорубів» з «Карпатської сюїти», у творах вокальної музики, наприклад, солоспів «Ой веселі дударі» (сл. В. Ладижця) або частівки «Подружки-говорушки» для вокального дуету (сл. Г. Бойко) тощо.

І хоча спектр жанрів у творчості О. Некрасова широкий, у даній статті предметом дослідження стали циклічні хорові фольклорні композиції для дітей та юнацтва, а саме: фольклорний диптих «Кізочки» на теми дитячих українських народних пісень з Поділля та Фольклорна сюїта № 1 для жіночого хору на теми волинських дитячих народних пісень. Ці твори аналізуються з позиції художнього змісту, музичної мови, особливостей інтерпретації, зокрема подолання складностей, що виникають під час виконання цієї музики дитячими чи юнацькими хоровими колективами.

Фольклорний диптих «Кізочки» на теми дитячих українських народних пісень з Поділля був написаний і вперше виконаний хором молодших класів музичної школи № 2 м. Донецька (керівник Тетяна Пригара) у 1993 році на авторському хоровому концерті О. Некрасова в Донецькому музичному училищі.

Диптих, що поєднав дві хорові мініатюри – «Скакали дикі кози» і «Кізочка», виписаний у світлих тонах, де перша частина скомпонована композитором із застосуванням методу обробки, а в другій використовуються прийоми вільної обробки з елементами методу «фольклорної імпровізації».

Зміст поетичного тексту першої частини диптиха «Скакали дикі кози» має певне виховне значення. Тут через показ необачності кізочок, що, розважаючись, позбивали собі «пальчики», привертається увага дітей до обережності у своїй поведінці. Мініатюру вирішено автором у куплетно-варіантній формі з мішаним викладом музичного матеріалу. Різновид хору – триголосний *a cappella* (*divizi* в партії дискантів). Загальна схема твору проста: використано одну тональність (*G-dur*), простий

розмір (3/4), рухливий темп та зручний діапазон партій (у дискантів – соль^1-мі^2, в альтів – ре^1-ля^1.

Твір, тритактовою поспівкою з автентичним кадансом, починають альти. У шостому такті вступають перші дисканти, а з другої строфи куплету вони виконують мелодію в терцовому русі з другими дискантами на фоні тонічного органного пункту в альтовій партії. Завершується перший куплет початковою поспівкою (партія альтів), яка скорочена до двотакту (тт. 15–16), але не втрачає початкової ладової забарвленості.

Виклад основного музичного матеріалу в другому куплеті продовжують дисканти, а альти виконують підголоски. В третьому куплеті (починаючи з т. 32) альти знову проводять початкову поспівку збагачену підголоском, що звучить у партії дискантів. І, нарешті, в передостанньому такті альти нотою *fis* переконливо підкреслюють ладову основу твору. Остінатна ритміка виконує зображальну місію, а основна поспівка, завдяки трансформації музичного матеріалу, з кожною наступною фразою забарвлюється новими тембрами.

Хор призначено для колективу з мінімальними навичками триголосного співу, тому надається можливість виконати твір із залученням дітей навіть найменшого віку. Важливими, під час співу, стають зауваження диригента щодо використання вокального дихання. Це в першу чергу стосується партії альтів, де протягом чотирнадцяти тактів повторюється вісімками слово «скік». Часті паузи «провокують» дітей брати дихання після кожного слова, що з позицій професійності та здоров’я є не вірним і шкідливим. Керівникові хору слід рекомендувати альтовій групі уважно прислуховуватися до співу дискантів і «брати» (тобто поповнювати) дихання лануючого, що є непомітним для слухачів.

Друга композиція диптиха «Кізочка», призначена для чотириголосного хору *a cappella*. В цьому випадку автор вибрав мішаний виклад музичного матеріалу та швидкий темп. Головною особливістю твору є насамперед музична форма, де кожна строфа куплета оформлена у формі періода з постійним оновленням музичного викладу. Так, перший куплет написаний двома періодами з різним музичним матеріалом, що об’єднується за допомогою тонічного органного пункту. Перша строфа

другого куплета (третій період) трактована за допомогою імітаційних засобів. Другий і третій куплети містяться у четвертому і п'ятому періодах, де відбувається забарвлення тональністю субдомінанти, а також застосовано гармонічну основу з розвиненим ритмом в останньому періоді.

Серед інших особливостей цієї мініатюри слід відмітити вживання принципу чіткого синтаксичного розчленування мелодії на окремі мотиви, що створює грайливий зоровий елемент. Крім цього, твір значно прикрашає фрагмент з мовним інтонуванням (алеаторичний засіб), який додає хору елемент театралізації.

Для виконання цей твір є відносно складним, а тому ставить перед виконавцями ряд технічних завдань. Швидкий темп змушує звернути увагу на вимовляння приголосних «к» (наприкінці слова «цок») та «з» (в середині слова «кізка»). Диригенту, спочатку без співу, необхідно навчити дітей досягти чіткого вимовляння літер «к», «з», що складають певні труднощі під час співу. Перш за все, треба досягти доброї співацької дихальної опори. В цьму випадку керівник пропонує виконавцям поповнювати дихання коротко, в межах вісімки, а вимовляючи приголосну «к», водночас з видихом здійснювати «підштовхування» повітря у піднебіння. Вимовляння приголосної «з» рекомендується здійснювати коротким дотиком кінчика язика до верхніх зубів. Відштовхування видиху діафрагмою не бажано.

Імітації (тт. 17–20) виконуються дрібною артикуляцією, в якій активну участь беруть губи. Алеаторична вставка вимагає не тільки виразної дикції та належного відношення до нюансів, але й артистичної дії кожного учасника хору, володіння необхідною мімікою, умінням коректно рухати головою, корпусом, руками. Одночасно, у жартівливій формі, потрібно зобразити хвилювання, попрікання тощо.

У разі необхідності через застосування розробленого О. Некрасовим методу «фольклорноі імпровізації» на початковому етапі роботи над твором (або в хоровому колективі початківців) фрагменти композиції «Кізочка» (як і «Скакали дикі кози») можна спростити, навіть до двоголосся, наприклад, засобом виключення з партитури у тт. 11–12 других дискантів, а з т. 18 зняти перших альтів і доручити дискантам виконувати цю

партію два такти (тт. 18–19). Далі, з т. 20, усім дискантам доручити співати першу партію, в субдомнантовому (*F-dur*) розділі (тт. 33–36) виконувати партію других дискантів, а з т. 37 – партію перших дискантів. Спрощену алеаторичну вставку починають альти («бігла, бігла кізочка льодом»), за ними із зрушенням на півстрофи канонічно вступають дисканти («бігла, бігла з усім своїм родом»), альти продовжують («бігла кізочка топитися»), за ними знову вступають дисканти («а цапочок дивитися»), альти («а кізочка в ополонку»), і дисканти («а цапочок за головку»). Після цього у визначений автором та скоригований диригентом час обидві партії, у канонічному виконанні, звучать одночасно.

З іншого боку, спрощення фактури (знову ж таки через застосування методу «фольклорної імпровізації»), компенсується хормейстером[4] розвитком загальної схеми твору через збагачення динамічної та штрихової бази та включення окремих музичних інструментів, наприклад, ударних (коробочки, трикутника, бубону), театралізацію тощо. У більш підготовлених дитячих колективах можливе використання й інших методів роботи над твором, що не порушують концепцію та не применшують художні цінності цього твору.

Грайливу сферу дитячих вражень від навколишнього світу розкриває фольклорна сюїта № 1 на теми дитячих українських народних пісень для жіночого хору, що є складовою частиною масштабного хорового циклу «Пісні з Волині».

Сюїта об’єднує чотири композиції: «Іди, іди, дощику», «Ой ти, котку», «Ой скок коток», «Бом-дзень». Весь поетичний та музичний зміст сюїти наповнений лукавим гумором і добрим

---

[4] У вступі до свого хорового циклу «Пісні з Волині» О. Некрасов надає деякі рекомендації диригентам як *постановникам* фольклорних сюїт, що входять у цикл. Таким чином, автор зміщує акцент з виконавської на *творчу* функцію хормейстера, реалізація якої відбувається лише за умови повного звільнення його мистецького потенціалу на основі володіння ним широким спектром знань як з теорії, так і практики музичної творчості – і професіональної, і народної. Без цього намір, який охарактеризував І. Земцовський, – «перепливти з “берега” писемної традиції на інший “берег” усної традиції та побудувати поміж ними новий міцний творчий “міст”» – залишиться лише «заповітною історичною тенденцією музичної творчості» [3, с. 30].

жартом. Вже з початкових тактів першого хору «Іди, іди, дощику» вражає вміння композитора професійно користуватися вокальними можливостями жіночого складу, що проявляється в життєрадісному пориванні, красі народної мелодії та її майстерним втіленням у наскрізному розвитку. Все це створює єдине ціле при розгортанні яскравих образів.

Тематичне ядро всієї композиції – початковий двотакт, що весь час варіюється і нарощується. Поспівка «дощик» починається із зручного для хорового звучання регістра – «соль» першої октави та, поступово розростаючись, охоплює значний простір і заповнює звучання насиченим акордом діапазоном у дві октави, де вживаються високі та низькі регістри голосів. Така ж динамічно насичена «хвиля» пройде наприкінці хору як генеральна кульмінація твору. Але у цьому випадку інтервальний «крок» буде вже не секундовим, як у вихідному варіанті, а квартовим, через що побудова перетворюється на велику сріблясту сонорну пляму. Виправдане використання цього прийому пов'язане з образним змістом: спочатку несміливий, ріденький дощик обертається у життєдайний рясний дощ.

Яскрава імпровізаційність хорової композиції «Іди, іди, дощику» знаходиться у річищи бурхливого розвитку неофольклоризму 80-х років XX століття. Про це свідчить його пружна ритмика і терпка акордика, що привносить багато свіжих барв і соковитих відтінків.

В основному виклад хору – гармонічний з елементами імітаційності. Щільне розташування голосів добре сприяє співакам у виконанні інтонаційного матеріалу. Подоланню певних труднощів, пов'язаних із хроматичною секвенцією (тт. 48–63) та раптовим відхиленням з *G-dur* в *As-dur* і поверненням в *G-dur* (тт. 64–67), допоможе опора на ладогармонічне відчуття та орієнтація на логіку лінеарного викладу музичного матеріалу. Під час виконання нюансів слід чітко дотримуватись авторських позначок.

Колисковій «Ой ти, котку» притаманний світлий настрій. У музиці панує повний спокій, протягом усього твору домінує ніжна, проста і чиста мелодія. Форма хору варіантна. Тридольність метра, що вкладений у 2-х дольну схему (розмір 6/8) надає рухам м'якість, розміреність та створює ефект погойдування. У

цій обробці використано засоби підголоскової поліфонії з витонченим органним пунктом та переплетенням сольних і хорових фрагментів. Яскраві гармонічні звороти при загальному світлому настрої ще більше посилюють ліричну виразність цієї пісні.

Озвучуючи мініатюру, диригенти можуть застосовувати традиційний академічний метод, а саме витончений хоровий стрій. Досягти його допоможе професійне розуміння ладового тяжіння та поняття образної сфери. Штрих *legato* вимагає виразного вимовлення приголосних як в середині, так і наприкінці слів (кот-ку, сі-рий, сі-ней). Але високохудожнє виконання залежить не тільки від якісного звучання колективу, але й від музичного смаку солістки і тембру її голосу (ніжного ліричного сопрано). Виконання солюючої партії в дусі «фольклорної імпровізації» можливе прийомом народного інтонування – «говіркою».

Диригентський жест «глибоке *legato*» значно допоможе створити виразний образ пісні. Слід лише звернути особливу увагу на виконання фермат, які дещо стримують, але не переривають плиність мелодики.

Скерцозний початок сюїти знаходить своє продовження у третій частині циклу – хоровій композиції на тему української народної пісні «Ой скок коток», яка за жанром є грайливою піснею-жартом, де композитор виразно зображує пустотливого кота-забіяку. Для цього в інтонаційній сфері застосовується цікавий прийом – багаторазову опору на збільшений тризвук в гострому ритмі.

Склад музики твору – мішаний (переважання гармонічного у сполученні з гомофонним та імітаційним двоголоссям), ґрунтується на лінеарному принципі викладення матеріалу. Вокально-хорова робота в період озвучування – традиційна. Розмір 6/8 в рухливому темпі вимагає від диригента застосування дводольної схеми. Для створення художнього образу композиції та досягнення досконалої музичної виразності керівникові хору, спираючись на відчуття внутрішньодольної пульсації, потрібно стало, але ледь помітно підкреслювати першу та четверту долю.

Жвавість та азарт зосереджені у гротескній композиції «Бом-дзень», що є найскладнішою для виконання. Майстерне використання багатьох зображальних прийомів вражає своєю

природністю, а масштабний розвиток дії розгортає перед слухачем справжню сценку-гру, де використаний сміх, який виконується без визначеної звуковисотності, що наближує до натурального сміху, імітація дзвону, «шуму натовпу» тощо. Виконання таких прийомів зображання в аспекті поліпластовості можливе лише в хорі з доброю вокально-хоровою підготовкою, який зможе виконати цю композицію на рівні театралізованої дії.

Окрім вирішення традиційних вокально-хорових завдань, постановка цього твору вимагає високопрофесійної режисури, майстерної побудови мікромізансцен, своєрідного звуковедення, володіння мовною інтонацією, вигуками тощо.

Поряд з чітким розмежуванням образних сфер та конкретизацією тематизму вельми цікавим у композиціях Фольклорної сюїти № 1 є ефект «попереджання». Так, наприклад, вже перший твір «Іди, іди, дощику» – моторний, грайливий, заснований на динамічно-стрімкому охопленні діапазону – служить ніби відправною крапкою для третього «Ой скок коток» та останнього «Бом-дзень». І таких прикладів вирішення творчих завдань для досягнення композиційної досконалості твору можна знайти вдосталь. Це динамізує, «цементує», зближує та об'єднує номери сюїтного циклу, в якому митець широко використав кращі традиції жанру хорової обробки українського фольклору та впровадив сучасні засоби музичної виразності.

Високий художній рівень хорових композицій Олександра Некрасова привертає увагу багатьох керівників дитячих та юнацьких навчальних та самодіяльних хорових колективів. І це не випадково, бо музика митця сповнена внутрішнього світла та глибокої любові до життя. Як цінне надбання сучасного хорового мистецтва, вона виконує важливу виховну функцію, через яскраве та колоритне сприймання фольклору сприяє формуванню у молоді основ національного світогляду.

Л і т е р а т у р а:

1. Б е н ч-Ш о к а л о О. Український хоровий спів.– К.: Український світ.– 2002.
2. Б у б е н ц о в а А. Г. Новаторські тенденції хорового письма у творчості Олександра Некрасова (на прикладі хорового циклу «Пісні з Волині») // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні,

завтра: [Зб. ст.] / Донецька державна консерваторія ім. С. С. Прокоф'єва.– Київ–Донецьк.– 2001.
3. З е м ц о в с к и й И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды.– Л.: Сов. композитор.– 1978.
4. М и н к и н Л. Высокая нота // Вечерний Донецк.– 1984.– 7 марта.
5. Н е к р а с о в О. Життя в музиці. Документальна монографія / Донецька державна музична академія ім. С. С. Прокоф'єва.– Київ–Донецьк.– 2003.
6 . П а р х о м е н к о Л. Українська хорова п'єса.– К.: Наукова думка.– 1979.
7. Ш а д у р с ь к и й О. С. Особливості хорових фольклорних композицій Олександра Некрасова // Музичне мистецтво: Збірник наукових статей.– Донецьк: ТОВ «Юго-Восток, Лтд».– 2005.– Вип. 5.

ДОДАТОК

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ СТАТЕЙ

А л е к с а н д р о в а Наталія Вікторівна – піаністка. Працювала старшим викладачем кафедри камерного ансамблю та концертмейстерської підготовки Донецької державної музичної академії ім. С. С. Прокоф'єва. У даний час – старший викладач, завідувач секції «Фортепіано» Ханти-Мансійського філіалу академії музики ім. Гнєсіних.

Статтю «Вокальна творчість Олександра Некрасова (жанрово-тематичний огляд)» опубліковано у виданні: Мистецькі обрії`2003: Альманах: Науково-теоретичні праці та публіцистика / Академія мистецтв України / Головн. наук. ред. І. Д. Безгін.– К.: КНВМП «Символ».– 2004.– Вип. 6.

Б у б є н ц о в а Аліна Геннадіївна (Росія, Москва) – хормейстер.

Першим її дослідженням хорового доробку О. Некрасова став дипломний реферат «Хоровий цикл "Пісні з Волині" Олександра Некрасова», який вона захистила на державному іспиті під час закінчення навчання на кафедрі хорового диригування Донецької державної музичної академії ім. С. С. Прокоф'єва.

Допис «"Пісні з Волині" Олександра Некрасова» було опубліковано у волинській обласній газеті «Народна трибуна» (Луцьк, 1995, 17 березня).

Статтю «Новаторські тенденції хорового письма у творчості О. Некрасова (на прикладі хорового циклу "Пісні з Волині")» видано у книзі: Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра: [Зб. ст.] / Донецька державна консерваторія ім. С. С. Прокоф'єва.– Київ–Донецьк.– 2001.

Б е с с о н о в а-Р у б і н с ь к а Ірина Анатоліївна – музикознавець, викладач-методист відділу теорії музики Донецького музичного

училища, співавтор статті «Художньо-стилістичні особливості оркестрової музики Олександра Некрасова».

Г р и ц а є н к о Людмила Миколаївна – музикознавець.

Статтю «Про методи вільної обробки та фольклорної імпровізації в хоровій творчості О. Некрасова» на російській мові було надруковано у книзі: Науковий вісник: Зб. ст.: Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства / Упоряд. В. Г. Москаленко.– К.: Національна музична академія ім. П. І. Чайковського.– 2005.– Вип. 48.

З е м л я н к о Людмила Миколаївна – піаністка, старший викладач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Донецької державної музичної академії ім. С. С. Прокоф'єва.

Статтю «До проблеми інтерпретації фортепіанних творів Олександра Некрасова у зв'язку з жанрово-художньою природою музики композитора» підготовлено на основі праці: Методические рекомендации к изучению современной фортепианной музыки на примере произведений А. Некрасова (для преподавателей музыкальных учебных заведений) / Сост. Землянко Л. Н.– Киев: РМК.– 1992.

К і р є є в а Тетяна Іванівна – піаністка, кандидат мистецтвознавства, лауреат премії ім. С. С. Прокоф'єва, професор кафедри камерного ансамблю та концертмейстерської підготовки Донецької державної музичної академії ім. С. С. Прокоф'єва, член Національної всеукраїнської музичної спілки.

Автор низки різноманітних матеріалів про творчість донецьких композиторів. Серед статей, присвячених О. Некрасову – «Воспевая Украину» в газете «Социалистический Донбасс» (1989, 18 октября); «А. Некрасов» у книзі: К и р е е в а Т. И., С а в а р и С. В. Композиторы Донбасса. Очерки жизни и творчества (Донецк, 1994) тощо.

Статтю «Українські фортепіанні сюїти Олександра Некрасова» видано у книзі: Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра: [Зб. ст.] / Донецька державна консерваторія ім. С. С. Прокоф'єва.– Київ–Донецьк.– 2001.

Статтю «Музика Олександра Некрасова як фактор духовного виховання молоді» підготовлено на основі присвяченої творчості композитора наукової праці «Особистість митця у вихованні дітей та юнацтва», виданої у книзі: Теоретичні та практичні питання культурології: Зб. наук. статей.– Мелітополь: «Сана».– 2005.– Вип. XX.

Статтю «Мистецький світ Олександра Некрасова» видано у книзі: Музичне мистецтво: Зб. наукових статей.– Донецьк: ТОВ «Юго-Восток, Лтд».– 2006.– Вип. 6.

М а р т и н е н к о Олена Петрівна – магістр мистецтвознавства.

Автор статті «До питання про фольклорні джерела “Карпатської сюїти” для фортепіано Олександра Некрасова».

Перший варіант статті підготовлено нею під час навчання в Донецькому музичному училищі під керівництвом викладача відділу теорії музики І. А. Бессонової-Рубінської. Тези статті опубліковано у виданні: Українська і світова музична культура: минуле, сьогодення, майбутнє. Тези доповідей Всеукраїнської науково-практичної конференції студентів спеціалізації «Теорія музики» та студентів-композиторів музичних училищ. 20–22 листопада 2001 року.– Національна спілка композиторів України. Дніпропетровське державне музичне училище ім. М. І. Глінки.– Дніпропетровськ.– 2001.

Другий, розширений та поглиблений варіант статті, яку вміщено у книзі, О. Мартиненко під час навчання в Донецькій державній музичній академії ім. С. С. Прокоф’єва підготувала під керівництвом кандидата мистецтвознавства, професора кафедри теорії музики Л. Д. Рязанцевої.

П е т р е н к о Ольга Миколаївна – музикознавець, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри інструментально-виконавських дисциплін інституту педагогічної освіти Миколаївського державного університету ім. В. О. Сухомлинського.

Співавтор статті «Фортепіанна творчість Олександра Некрасова у контексті розвитку музичної культури України (80–90-ті роки ХХ століття)».

Р е в е н к о Наталя Валеріївна – музикознавець, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри інструментально-виконавських дисциплін інституту педагогічної освіти Миколаївського державного університету ім. В. О. Сухомлинського.

Співавтор статті «Фортепіанна творчість Олександра Некрасова у контексті розвитку музичної культури України (80–90-ті роки ХХ століття)».

Р у б і н с ь к и й Сергій Олександрович – музикознавець, викладач-методист відділу теорії музики Донецького музичного училища, співавтор статті «Художньо-стилістичні особливості оркестрової музики Олександра Некрасова».

Р я з а н ц е в а Лариса Дмитрівна – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії музики Донецької державної му-

зичної академії ім. С. С. Прокоф'єва, член Національної всеукраїнської музичної спілки.

Статтю «Жанр "вірша в музиці" у вокальній творчості Олександра Некрасова на слова Набі Хазрі» підготовлено за планом науково-дослідницької роботи академії.

С а м о х і н а Наталія Миколаївна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри теорії, історії музики та інструментальної підготовки інституту культури і мистецтв Луганського Національного педагогічного університету імені Т. Г. Шевченка.

Автор статті «Виховання художнього інтересу до сучасної української музики у підростаючого покоління на матеріалі творчості О. Некрасова», яку опубліковано у виданні: «Вісник» Луганського державного педагогічного університету імені Тараса Шевченка (педагогічні науки). За матеріалами міжнародної науково-практичної конференції «Музична культура в системі освіти: міжнародний досвід 22–29 травня 2000 року».– Луганськ.– 2002.– № 6.

Стаття «Виховний потенціал музики для дітей та юнацтва Олександра Некрасова» – друга праця Н. Самохіної, присвячена творчості митця.

Т у к о в а Тетяна Валентинівна – музикознавець, кандидат мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи та завідувач кафедри історії музики і фольклору Донецької державної музичної академії ім. С. С. Прокоф'єва, член Національної спілки композиторів України, член Національної всеукраїнської музичної пілки.

Під її загальною редакцією, вступною статтею «Митець у дзеркалі часу» та коментарями видано книгу О. Некрасова «Життя в музиці. Документальна монографія» (Донецьк, 2003).

Ш а д у р с ь к и й Олександр Степанович – професор кафедри хорового диригування Донецької державної музичної академії ім. С. С. Прокоф'єва, член Національної всеукраїнської музичної спілки.

Статтю «Особливості хорових фольклорних композицій Олександра Некрасова» видано у книзі: Музичне мистецтво: Зб. наук. статей.– Донецьк: ТОВ «Юго-Восток, ЛТД».– 2005.– Вип. 5.

Статтю «Фольклорні джерела та їх використання в музиці Олександра Некрасова для дітей» опубліковано у виданні: Мистецькі обрії'2005–2006: Науково-теоретичні праці та публіцистика / Академія мистецтв України / Головн. наук. ред. І. Д. Безгін.– К.: ВВП «Компас».– 2006.– Вип. 8–9.

СПИСОК МУЗИЧНИХ ТВОРІВ О. І. НЕКРАСОВА

ОРКЕСТРОВА МУЗИКА

Для симфонічного оркестру:

Каспійська фантазія.– 1985.– Рукопис.

Сестра сонця, східна новела (сюїта): 1. Вступ «Відгуки сонячного утра в степу Міль». 2. Танець Севіль. 3. Мрія Севіль. 4. Фінал «Сум степу Міль та схід сонця».– 1984.– Перше вик.: Донецьк, 28 грудня 1984, IV пленум Донецької організації Національної спілки композиторів України[1], симфонічний концерт; запис у музичний фонд Донецької обласної державної телерадіокомпанії[2], академічний симфонічний оркестр ім. С. С. Прокоф'єва Донецької обласної філармонії[3], дир. Володимир Агафонов.– Рукопис.

Урочиста увертюра.– 1977; друга ред.– 1979.– Перше вик.: Львів, 1977, державний іспит випускників кафедри композиції Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка, симфонічний оркестр Львівської обласної філармонії, дир. народний артист України Юрій Луців; перше вик. другої ред.: Донецьк, 18 лютого 1984, творчий звіт композиторів ДО НСКУ, симфонічний концерт, симфонічний оркестр Донецької обласної філармонії, дир. Сергій Ферульов.– Рукопис.

Для оркестрів народних інструментів:

Гуцульська рапсодія на теми українських народних пісень, для оркестру народних інструментів.– 1980.– Перше вик.: Донецьк, 27 жовтня 1985, передача Українського телебачення «Музичні зустрічі. Донецький композитор О. Некрасов»; запис у музичний фонд Донецької ТРК, оркестр народних інструментів Донецької державної музичної академії ім. С. С. Прокоф'єва[4], дир. Валерій Должиков.– Рукопис.

---

[1] Далі – ДО НСКУ.– *Т. Т.*

[2] Далі – Донецька ТРК.– *Т. Т.*

[3] Далі – симфонічний оркестр Донецької філармонії.– *Т. Т.*

[4] Далі – Донецька музична академія.– *Т. Т.*

Ілюстрації до народних казок, сюїта, для оркестру народних інструментів: 1. Закличка та інтродукція Бояна. 2. Чаклунка. 3. Мертва і жива вода. 4. Хороводна.– 1982.– Перше вик.: Донецьк, 27 жовтня 1985, передача Українського телебачення «Музичні зустрічі. Донецький композитор О. Некрасов»; запис у музичний фонд Донецької ТРК, оркестр народних інструментів Донецької музичної академії, дир. Василь Колєушко. – Фонд репертуарно-редакційної колегії з музики Міністерства культури і туризму України[5].– Рукопис.

Три гуцульських гобелени, сюїта, для домрового оркестру: 1. Плотогони. 2. Наспів. 3. Коломийка.– 1993.– Перше вик.: Донецьк, 23 грудня 1993, VII звітно-виборний пленум ДО НСКУ, концерт народно-інструментальної музики; міжнародна прем'єра: Восьмий міжнародний музичний фестиваль «Київ Музик Фест-97», камерний оркестр «Лик домер», дир. Валерій Івко.– Рукопис.

ХОРОВА МУЗИКА

Оригінальні твори:

Ой ви, хлібні поля, сл. В. Лагоди, для мішаного хору *a cappella*.– 1985.– У зб.: «Шумлять хліби». Вокальні твори у супроводі фортепіано або баяна.– К.: «Музична Україна».– 1986.– Вип. 2.

Славень воскресінню Христовому, сл. Й. Струцюка, для мішаного хору *a cappella*.– 1998.– Перше вик. та міжнародна прем'єра: Київ, жовтень 2001, Дванадцятий міжнародний музичний фестиваль «Київ Музик Фест-2001», хоровий концерт, Чернігівський камерний хор ім. Д. С. Бортнянського, дир. Любомир Боднарук.– У зб.: *Йосип Струцюк*. «Ти – моє терпке пісенне слово».[7]– Луцьк: "MEDIA".– 1998.

Композиції на теми українських народних пісень:

Дві фольклорних імпровізації на теми жартівливих українських народних пісень («Весілля Мухи», «Занадився журавель»), для мішаного хору *a cappella*.– 1994.– Перше вик. та міжнародна прем'єра: Київ, П'ятий український міжнародний музичний фестиваль «Київ Музик Фест-94», концерт хорової музики; запис у музичний фонд Українського радіо, камерний хор «Хрещатик»,

---

[5] Далі – музичний фонд Міністерства культури і туризму України.– *Т. Т.*

[7] Далі – авторська зб. Й. Струцюка.– *Т. Т.*

дир. Лариса Бухонська.– У зб.: *О. Некрасов, О. Скрипник, В. Стеценко*. «Свято Яна».[8] Хорові твори на народні слова і теми українських народних пісень.– Донецьк: АТВТ Донецький торговельний Дім «Донбас».– 1998.

Пісні з Волині, хоровий цикл:

– Фольклорна сюїта № 1 на теми дитячих народних пісень, для жіночого хору *a cappella*: 1. Іди, іди, дощику. 2. Ой ти, котку. 3. Ой скок коток. 4. Бом-дзень.– 1990.– Перше вик. та міжнародна прем'єра: Київ, Другий український міжнародний музичний фестеваль «Київ Музик Фест-91», концерт хорової музики, жіночий хор музично-педагогічного факультету Київського державного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова, дир. Поліна Ніколаєнко.– Запис у музичний фонд Донецької ТРК, жіноча група мішаного хору Донецького музичного училища, дир. Еммануїл Білявський.– Музичний фонд Міністерства культури і туризму України.– Дані про видання окремих частин у розд.: «Композиції О. Некрасова в хоровому циклі «Пісні з Волині».

– Фольклорна сюїта № 2 на теми народних пісень про кохання, для мішаного хору *a cappella*: 1. Ой ти, дубе, зелен дубе. 2. Ой ти, вишенько, ти, черешенько. 3. Ой у полі два дубки. 4. Сива зозуленько, не літай раненько.– 1990.– Перше вик.: Донецьк, 31 березня 1993, авторський концерт, мішаний хор Донецького музичного училища, дир. Еммануїл Білявський. Міжнародна прем'єра: Київ, Дев'ятий міжнародний музичний фестиваль «Київ Музик Фест-98», концерт хорової музики, Чернігівський камерний хор ім. Д. С. Бортнянського, дир. Любомир Боднарук.– Музичний фонд Міністерства культури і туризму України.– Дані про видання окремих частин у розд.: «Композиції О. Некрасова в хоровому циклі «Пісні з Волині».

– Фольклорна сюїта № 3 на теми звичаєво-обрядових народних пісень, для жіночого хору *a cappella*: 1. Ой виходьте, дівчата (веснянка). 2. Ой не коси, мій татойко, сіна (косарська пісня). 3. Рокопаю я гору (купальська пісня). 4. Станьте, дівчата, в рядочок (жниварська пісня). 5. В чистому полі сам плужок ходить (колядка).– 1992.– Перше вик.: Донецьк, 31 березня 1993, авторський концерт; запис у музичний фонд Донецької ТРК, жіночий хор Донецького музичного училища, дир. Олексій Федоров. Міжнародна прем'єра: Київ, Четвертий український музичний фестиваль «Київ Музик Фест-93», концерт хорової музики, жіночий хор музично-педагогічного факультету Київського дер-

[8] Далі – зб. «Свято Яна».– *Т. Т.*

жавного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова.– Музичний фонд Міністерства культури і туризму України.– Дані про видання окремих частин у розд.: «Композиції О. Некрасова в хоровому циклі «Пісні з Волині».
– Фольклорна сюїта № 4 на теми звичаєво-обрядових народних пісень, для мішаного хору *a cappella*: 1. Весна наша з квітками (веснянка). 2. Перепеличенька ряба, невеличка (петрівочна пісня). 3. Ой зашуміла дуброва (жниварська пісня). 4. Ой в лужку, в лужку, на жовтім піску (щедрівка).– 1992.– Перше вик.: Донецьк, 31 березня 1993, авторський концерт, мішаний хор Донецького музичного училища, дир. Еммануїл Білявський. Міжнародна прем'єра: Київ, Десятий міжнародний музичний фестиваль «Київ Музик Фест-99», концерт хорової музики, Чернігівський камерний хор ім. Д. С. Бортнянського, дир. Любомир Боднарук.– Вид.: *Олександр Некрасов.* «Пісні з Волині» (фольклорна сюїта № 4 на теми звичаєво-обрядових українських народних пісень. Для мішаного хору).– Донецьк: ВАТ Донецький Торговельний дім «Донбас».– 1999.– Видавничі дані див. також у розд.: «Композиції О. Некрасова в хоровму циклі «Пісні з Волині».

Композиції
в хоровому циклі «Пісні з Волині»

Бом – дзень, четверта композиція сюїти № 1, для жіночого хору *a cappella*.– 1990.– У зб. «Свято Яна».– Перше вик. див.: Фольклорна сюїта № 1.
Весна наша з квітками (веснянка), перша композиція сюїти № 4, для мішаного хору *a cappella*.– 1992.– Перше вик. та видавничі дані див.: Фольклорна сюїта № 4.
В чистому полі сам плужок ходить (колядка), п'ята композиція сюїти № 3, для жіночого хору *a cappella*.– 1992.– Перше вик. див.: Фольклорна сюїта № 3.– Рукопис.
Іди, іди, дощику, перша композиція сюїти № 1, для жіночого хору *a cappella*.– 1990.– Перше вик. див.: Фольклорна сюїта № 1.– Рукопис.
Ой виходьте, дівчата (веснянка), перша композиція сюїти № 3, для жіночого хору *a cappella*.– 1992.– Перше вик. та республіканська прем'єра: Київ, Третій фестиваль Київської спілки композиторів України «Музичні прем'єри сезону», хоровий концерт, жіночий хор «Евріка» Бердичівського педагогічного училища, дир. Юрій Вялов.– Рукопис.

Ой в лужку, в лужку, на жовтім піску, (щедрівка), четверта композиція сюїти № 4, для мішаного хору *a cappella*.– 1992. – Перше вик.: Донецьк, 9 березня 1993, концерт, присвячений 179-річчю від дня народження Т. Г. Шевченка, мішаний хор Донецького музичного училища, дир. Еммануїл Білявський.– У зб. «Свято Яна»; видавничі дані див. також: Фольклорна сюїта № 4.

Ой зашуміла дуброва (жниварська пісня), третя композиція сюїти № 4, для мішаного хору *a cappella*.– 1992.– У зб. «Свято Яна».– Перше вик. та видавничі дані див. також: Фольклорна сюїта № 4.

Ой не коси, мій татойко, сіна (косарська пісня), друга композиція сюїти № 3, для жіночого хору a cappella.– 1993.– У зб. «Свято Яна».– Перше вик. див.: Фольклорна сюїта № 3.

Ой скок коток, третя композиція сюїти № 1, для жіночого хору a cappella.– 1990.– Перше вик. див.: Фольклорна сюїта № 1.– Рукопис.

Ой ти, вишенько, ти, черешенько, друга композиція сюїти № 2, для жіночого хору *a cappella*.– 1990.– К.: «Музика».– 1998.– № 3 (травень–червень).

Ой ти, дубе, зелен дубе, перша композиція сюїти № 2, для мішаного хору *a cappella*.– 1986; друга ред. – 1987.– Перше вик.: Донецьк, травень 1986, державний іспит студентів кафедри хорового диригування Донецької музичної академії, хор заочного відділення, кер. О. Шадурський.– Перше вик. другої ред.: Київ, 1987, VIII з'їзд НСКУ, концерт хорової музики, хор «Легенда» (Дрогобич), дир. Ігор Циклінський.– У зб.: Музичні вечори. Бібліотечка музичної самодіяльності. Обробки українських народних пісень для академічного хору / Упоряд. Андрійчук А. К.– К.: Музична Україна.– 1987.– № 9.

Ой ти, котку, друга композиція сюїти № 1, для жіночого хору *a cappella*.– 1990. – У зб. «Свято Яна».– Перше вик. див.: Фольклорна сюїта № 1.

Ой у полі два дубки, третя композиція сюїти № 2, для мішаного хору *a cappella*.– 1990.– Перше вик.: Донецьк, травень 1991, державний іспит студентів кафедри хорового диригування Донецької музичної академії, хор заочного відділення, кер. О. Шадурський.– У зб. «Свято Яна».

Перепеличенька ряба, невеличка (петрівочна пісня), друга композиція сюїти № 4, для мішаного хору *a cappella*.– 1992.– Перше вик. та видавничі дані див.: Фольклорна сюїта № 4.

Розкопаю я гору (купальська пісня), третя композиція сюїти № 3, для жіночого хору *a cappella*.– 1993.– Перше вик. та міжнародна прем'єра: Третій український міжнародний музичний фестиваль

«Київ Музик Фест-92», камерний хор «Київ» Українського центру мистецтв, дир. Микола Гобдич.– У зб. «Свято Яна».

Сива зозуленько, не літай раненько, четверта композиція сюїти № 2, для мішаного хору *a cappella*.– 1990.– У зб. «Свято Яна».– Перше вик. див.: Фольклорна сюїта № 2.

Станьте, дівчата, в рядочок (жниварська пісня), четверта композиція сюїти № 3, для жіночого хору *a cappella*.– 1993.– Перше вик. див.: Фольклорна сюїта № 3.– Рукопис.

Розпилася молодиця, імпровізація на тему української народної пісні, для мішаного хору в супроводі фортепіано.– 1991.– Перше вик.: Макіївка, 21 березеня 2004, міське свято хорової музики «Весняний благовіст», народна хорова капела Макіївського металургійного комбінату, дир. Олексій Федоров, конц. Поліна Новікова. Міжнародна прем'єра: Київ, П'ятнадцятий міжнародний музичний фестиваль «Київ Музик Фест-2004», хоровий концерт, Чернігівський камерний хор ім. Д. С. Бортнянського, дир. Любомир Боднарук, конц. Елеонора Акчуріна.– Рукопис.

Сирень, сл. В. Руденка, для мішаного хору *a cappella*.– 2007.– Рукопис.

КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА

Для фортепіано,
квінтету духових та ударних інструментів:

Українське скерцо.– 1986.– Перше вик.: Донецьк, 30 жовтня 1986, концерт «Камерна музика донецьких композиторів»; запис у музичний фонд Донецької ТРК, ансамбль Донецької музичної академії: Тетяна Кірєєва (фортепіано), Людмила Шершньова (флейта), Віктор Олейник (гобой), Юрій Василюк (кларнет), Віктор Комликов (валторна), Микола Пшеничний (фагот), Володимир Філатов (ударні).– Рукопис.

Для фортепіано:

Вісім прелюдій.– 1991.– Перше вик.: Київ, 29 квітня 1991, авторський творчий вечір, Валерій Самохвалов. Міжнародна прем'єра: Франція, Париж, вересень 1997, Forum International Pedagogique de Musique, Олена Попова (Україна, Донецьк).– Рукопис.

Гуцульська сюїта (гобелени): 1. Вступ «Ранок у Карпатах» (ескіз). 2. Коломийка. 3. Сопілка Довбуша (імпровізація). 4. Опришки (експромт-токата).– 1985.– Перше вик.: Донецьк, 12 грудня 1988, V звітно-виборний пленум правління ДО НСКУ, камерний концерт (вик. першої та другої частин), Олександр Некрасов.–

Музичний фонд Міністерства культури і туризму України.– Рукопис.

Гуцульське коло.– 1994.– Перше вик.: Луцьк, 19 березня 1995, авторський концерт, Лідія Адаменко.– Рукопис.

Два фантастичних ескізи.– 1986.– Перше вик. та республіканська прем'єра: Київ, 28 березня 1988, Пленум правління НСКУ, концерт-зустріч композиторів з педагогами фортепіанних відділів музичного училища ім. М. І. Глієра та дитячих музичних шкіл м. Києва, Олександр Некрасов.– У зб.: Твори українських композиторів для фортепіано. – К.: Музична Україна.– 1989.– Вип. 8, а також у кн.: *Киреева Т., Савари С.* Композиторы Донбасса. Очерки жизни и творчества.– Донецьк.– 1994.

Дві ілюстрації до народних казок («Мертва і жива вода», «Чаклунка»).– 1982.– Перше вик.: Донецьк, 5 грудня 1983, авторський концерт, Наталія Синельникова. Міжнародна прем'єра: Російська федерація, Чувашська республіка, Чебоксари, квітень 2001, Третя Всеросійська конференція-фестиваль творчості студентів «Юність Великої Волги», Всеросійський конкурс піаністів-студентів вищих педагогічних навчальних закладів, Ольга Мельник (Україна, Мелітополь).– Музичний фонд Міністерства культури і туризму України.– Рукопис.

Дві прелюдії.– 1973.– Рукопис.

Дві прелюдії.– 1981.– Перше вик.: Донецьк, 5 грудня 1983, авторський вечір, Вячеслав Бойков.– Рукопис.

Дві прелюдії.– 1991.– Рукопис.

Дзеркальні структури. *Варіації.*– 1977.– Перше вик.: Донецьк, 5 березня 1980, авторський концерт; запис у музичний фонд Донецької ТРК, Олександр Некрасов.– Рукопис.

Елегія, присвячена Лідії Адаменко.– 1998.– Перше вик.: Донецьк, 18 грудня 1998, VIII звітно-виборний пленум ДО НСКУ, камерний концерт, Лідія Адаменко.– Рукопис.

Імпровізація.– 1995.– Рукопис.

Карпатська сюїта: 1. Плотогони. 2. Верховинка-витівниця. 3. Танець лісорубів.– 1978.– Перше вик.: Донецьк, 24 лютого 1979, III пленум ДО НСКУ, камерний концерт, Володимир Вінницький.– Рукопис.

Три присвячення Сергієві Сергійовичу Прокоф'єву: 1. Allegro. Risoluto. 2. Allegretto scherzando. 3. Allegro molto.– 1992.– Перше вик.: Донецьк, 15 квітня 1993, авторський концерт фортепіанної музики, Галина Лапик.– У зб.: С. Прокоф'єв і сучасність. Тези доповідей Всеукраїнської науково-практичної конференції вузів мистецтв 22-24 квітня 1996.– Донецьк.–1996.

Для арфи і фортепіано:

Закличка та інтродукція Бояна.– 1988.– Перше вик.: Київ, 29 квітня 1991, авторський творчий вечір, Оксана Горбатюк і Олена Дмитрієва[6].– Рукопис.

Для домри і фортепіано:

Варіації, присвячені Георгію Казакову.– 1985.– Перше вик.: Донецьк, 12 грудня 1988, V звітно-виборний пленум правління ДО СКУ, концерт народно-інструментальної музики; запис у музичний фонд Донецької ТРК, Валерій Івко та Руслана Юрко.– Рукопис.

Гуцульське коло.– 1994.– Перше вик. та міжнародна прем'єра: Харків, квітень 1998, міжнародний конкурс виконавців на народних інструментах ім. І. Хоткевича, Лідія Сахарова та Марина Коваленко.– Рукопис.

Елегія, присвячена Валерієві Івку.– 1986.– Перше вик.: Донецьк, 12 грудня 1988, V звітно-виборний пленум правління ДО СКУ, концерт народно-інструментальної музики; запис у музичний фонд Донецької ТРК, Валерій Івко та Руслана Юрко.– Рукопис.

Для баяна:

Скерцо.– 1987.– Рукопис.

Чотири етюди.– 1987.– Рукопис.

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА МУЗИКА

Циклічні твори:

Бій, сл. М. Стельмаха, для сопрано: 1. Бій. 2. Ще день минув. 3. Танкіст.– 1976.– Перше вик. та республіканська прем'єра: Київ, 10 квітеня 1976, Третій пленум НСКУ, присвячений творчості молодих композиторів, концерт з творів студентів-композиторів, Надія Мельник.– Рукопис.

Дві байки Івана Крилова («Лебідь, Рак і Щука», «Вовк і Лисиця»), для сопрано.– 1973.– Перше вик.: Донецьк, 5 березня 1980, авторський концерт, Наталія Гришковська та Віра Чукаловська.– Рукопис.

Стихотворения Наби Хазри, вокальний цикл:

– Зошит перший «*Люди и песни*», для тенора: 1. Люди и песни. 2. В нас – радости мира. 3. Молнии сверкают. 4. Камень откололся от скалы. 5. Горы как люди.– 1977; друга ред.– 1980.– Перше вик. та республіканська прем'єра другої ред.: Київ, 15 травня 1981, Третій пленум НСКУ, присвячений творчості молодих

---

[6] Тут і далі перше прізвище – соліста, друге – концертмейстера.– *Т. Т.*

композиторів, камерний концерт; Олександр Кока та Вячеслав Бойков. Запис №№ 1, 4 та 5 в музичний фонд Донецької ТРК, Олександр Кока та Олександр Некрасов.– Рукопис.

– *«Два стихотворения Наби Хазри» («Когда ты говоришь», «Материнские руки»)*, для тенора.– 1977; друга ред. – 2004.– Перше вик. другої редакції вірша «Материнские руки»: Донецьк, 16 грудня 2006, авторський концерт, Микола Момот і Оксана Авєріна.– Рукопис.

– *«Два стихотворения Наби Хазри» («Бессонница»*, «*Вершинное облако»)*, для тенора.– 1980.– Перше вик.: Донецьк, 5 березня 1980, авторський концерт, Микола Момот і Наталія Харчевнікова.– Рукопис.

– *Два стихотворения Наби Хазри («Цветы бы зацвели», «Горы гордятся»)*, для баритона.– 1981.– Перше вик.: Донецьк, 5 грудня 1983, авторський концерт, Анатолій Воронін і Наталія Синельникова.– Рукопис.

С о л о с п і в и:

Ви знаєте, як липа шелестить.., сл. П. Тичини, для сопрано або тенора.– 1973.– Перше вик.: Донецьк, 5 березня 1980, авторський концерт, Наталія Гришковська та Віра Чукаловська.– Рукопис.

Вийшла до криниці, сл. П. Маха, для сопрано.– 1990.– Перше вик.: Луцьк, 19 березня 1995, авторський концерт, Зоя Комарук і Катерина Шолохова.– Рукопис.

Голос дитинства, сл. В. Гея, для високого голосу.– 1986. – Перше вик.: Донецьк, 10 грудня 1988, V звітно-виборний пленум правління ДО НСКУ, концерт пісні, Віра Лебединська та симфонічний оркестр Донецької філармонії, дир. Валентин Куржев.– Вид.: А. М. Коробко-Захарова. Клас камерного співу. Навчальний посібник.– Донецьк: КП «Східний видавничий дім».– 2005.

Йду я в тумани, сл. П. Маха, для баритона.– 1986.– Рукопис.

Притча бабиного літа, сл. Й. Струцюка, для сопрано.– 1973.– Перше вик. і республіканська прем'єра: Київ, 29 квітня 1991, авторський творчий вечір, Валентина Воскобойна та Людмила Найдьонова.– Музичний фонд Міністерства культури і туризму України.

Ти зі мною, сл. Й. Струцюка, для баритона.– 1984.– Перше вик.: Луцьк, 19 березня 1995, авторський концерт, Валерій Павличук і Валентина Герасимчук.– В авторській зб. Й. Струцюка.– Музичний фонд Міністерства культури і туризму України.

Тиха балада, сл. М. Сингаївського, для сопрано.– 1974.– Перше вик.: Донецьк, 5 березня 1980, авторський концерт, Наталія Гришковська та Віра Чукаловська.– Музичний фонд Міністерства культури і туризму України.

Травневі роси, сл. В. Рудича, для баритона.– 1987.– Перше вик.: Луцьк, 19 березня 1995, авторський концерт, Валерій Павличук і Валентина Герасимчук.– Рукопис.

Композиції на теми українських народних пісень в супроводі фортепіано:

Була на Купали, для сопрано.– 1992.– Перше вик.: Донецьк, 20 грудня 1996, ювілейний авторський концерт, Тетяна Плєханова та Віра Чукаловська.– Рукопис.

Розпилася молодиця, для сопрано.– 1991.– Перше вик.: Київ, 29 квітня 1991, авторський творчий вечір, Віра Лебединська та Лідія Адаменко.– Рукопис.

Пісні:

День города Донецка, сл. О. Некрасова, для баритона.– 1987.– Перше вик.: Донецьк, червень 1987, свято «День міста Донецька», соліст Анатолій Воронін, жіночий хор Донецького музичного училища (дир. Еммануїл Білявський) і симфонічний оркестр Донецької філармонії (дир. Валентин Куржев).– Сувенірна платівка «День города Донецка», соліст Віктор Тіткін, симфонічний оркестр Українського телебачення та радіомовлення, дир. Вадим Гнєдаш.– М.: Всесоюзна фірма «Мелодия».– 1988,

Если любишь, сл. Ю. Мальцева, для сопрано.– 1998.– Перше вик.: Донецьк, 29 травня 2002, авторський концерт, Оксана Антоненко і Наталія Александрова.– Рукопис.

Кличу кохання, сл. М. Данилюка, для баритона.– 1968.– Перше вик.: Луцьк, 1969, звіт композиторів Волині, Олександр Коптюк та Олександр Некрасов. – У зб.: Співає Лесин край. Пісні композиторів Волині.– К.: Музична Україна.– 1973.

Краю мій, сл. Й. Струцюка, для баритона.– 1984.– У зб.: «Райдуга». Бібліотечка художньої самодіяльності. Репертуарна збірка. – К.: «Мистецтво».– 1990.– Вип. 6.

Лишися зі мною, сл. Й. Струцюка, для тенора.– 1984.– Перше вик.: Луцьк, 19 березня 1995, авторський концерт, Василь Чепелюк в супроводі інструментального ансамблю в запису.– В авторській зб. Й. Струцюка.

Мальви осінні, сл. П. Маха, для баритона.– 1994.– Перше вик.: Донецьк, 20 грудня 1996, ювілейний авторський концерт, Геннадій Калікін і Наталія Строчан.– Рукопис.

Мамина коса, сл. І. Чернецького, для жіночого хору або вокального ансамблю в супроводі фортепіано.– 1986.– Перше вик.: Донецьк, 21 листопада 2002, концерт студентів Донецького музичного училища, жіночий хор, дир. Д. Глушко, конц. Ірина Мастицька.– Рукопис.

Награда, сл. Н. Рибалки, для баритона.– 1988.– Радянська Донеччина.– 1988.– 23 лютого.

На земле моей, сл. М. Рибалки, для баритона.– 1986.– журнал Донбас.– 1989.– № 1, а також у зб.: Салют над Вітчизною.– К.: «Музична Україна».– 1990.

Недаром воин славится, сл. Г. Паська, для баритона.– 1972.– Советский пограничник.– 1974.– 1 января.

Песня о Донецке, сл. О. Некрасова, для баритона.– 1987.– Перше вик.: Донецьк, червень 1987, свято «День міста Донецька», Анатолій Воронін і симфонічний оркестр Донецької філармонії, дир. Валентин Куржев.– Рукопис.

Ранний снег, сл. О. Некрасова, для баритона.– 1985.– Перше вик.: Донецьк, 30 жовтня 2004, авторська програма «Спогади», Олександр Щербаков і Тетяна Мітряєва.– Рукопис.

Рідна сторона, сл. Й. Струцюка, для сопрано або тенора.– 1986.– Перше вик.: Луцьк, 19 березня 1995, авторський концерт, Зоя Комарук і Катерина Шолохова.– В авторській зб. Й. Струцюка.

Сальвії, сл. М. Данилюка, для баритона і вокального тріо. – 1967. – Перше вик.: Луцьк, 1969, звіт композиторів Волині, Олександр Коптюк і Олександр Некрасов.– Вид.: *О. Некрасов.* Сальвії, сл. М. Данилюка.– Луцьк: Волинський обласний Будинок народної творчості. Обласне хорове товариство.– 1969.

Тут усе, як було, сл. Й. Струцюка, для баритона.– 1984.– В авторській зб. Й. Струцюка.

Хризантеми, сл. Й. Струцюка, для середнього голосу.– 1999.– У зб.: Йосип Струцюк «Жайвірковий Великдень».– Луцьк: Літературний збірник «Терен».– 1999.– Число 3. Спецвипуск.

Інші на сл. О. Богачука, С. Дружиновича, А. Землянського, Г. Калюжної, Є. Крижевича, В. Лагоди, Ю. Мальцева, Г. Паська, О. Рибалки, Й. Струцюка, І. Чернецького.

МУЗИКА ДЛЯ ДІТЕЙ

Хорова музика:

Вже сонечко в море сіда, слова Л. Українки.– 1977.– К.: Мистецтво та освіта. Науково-методичний журнал.– 1998.– № 4.

Кізочки, фольклорний диптих на теми українських народних пісень з Поділля: 1. «Скакали дикі кози». 2. «Кізочка».– 1993.– Перше вик.: Донецьк, 31 березня 1993, авторський концерт, хор молодших класів музичної школи № 2 м. Донецька, кер. Тетяна Пригара.– Музичний фонд Міністерства культури і туризму України.– Рукопис.

Козуню-любуню, композиція на тему української народної пісні.– 1994.– Перше вик.: Донецьк, 16 грудня 2003, IX звітно-виборний пленум ДО НСКУ, концерт камерної та хорової музики, жіноча група мішаного хору Донецького музичного училища, дир. Олексій Федоров.– Рукопис.

На зеленому горбочку, сл. Л. Українки, для хору або вокального ансамблю в супроводі фортепіано.– 1980.– Перше вик.: Донецьк, квітень 1995, обласний конкурс хорових колективів музичних шкіл Донеччини, хор старших класів музичної школи № 2 м. Донецька, кер. Галина Махноногова, конц. Вікторія Тамахіна.– У зб.: Хорові твори українських композиторів для дитячого та мішаного хору / Упорядник І. Зеленецька.– К.: Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова. Інститут мистецтв.– 2004.

Інструментальна музика:

Давня пісня, для фортепіано.– 1978.– Рукопис.

Півник, для фортепіано.– 1980.– У зб.: Фортепіанні твори українських композиторів для дітей.– К.: Музична Україна.– 1986.– Вип. № 6.

Танець лісорубів, для фортепіано.– 1978.– У зб.: Фортепіанні твори українських композиторів для дітей.– К.: Музична Україна.– 1986.– Вип. № 6.

Вокальна музика:

Где ж ты, Дед-Мороз, сл. Г. Паська // Радянське життя (Любомль). – 1973.– 1 січня.

Малюки-смільчаки, сл. Т. Волгіної, для вокального дуету.– 1971.– Перше вик.: Донецьк, 28 грудня 1984, IV пленум правління ДО НСКУ, концерт «Донецькі композитори – дітям», Нінель Шатковська (сопрано) та Наталія Синельникова.– У зб.: Катрусина пісня. Пісенник для малят.– К.: Музична Україна.– 1989.– Вип. № 2.

Ой веселі дударі, слова В. Ладижця.– 1979.– Перше вик.: Донецьк, 28 грудня 1984, IV пленум правління ДО НСКУ, концерт «Донецькі композитори – дітям», Нінель Шатковська (сопрано) та Наталія Синельникова. Республіканська прем'єра: Київ, 24 березня 1988, Пленум правління НСКУ «Світ музики і молодь», концерт-відкриття, Ольга Лаврушко і Тетяна Лаврушко.– Рукопис.

Песня юных туристів, сл. Г. Паська.– 1972.– Перше вик.: Луганськ, березень 1982, Одинадцятий Всесоюзний «Тиждень музики для дітей та юнацтва», творча зустріч з учнями міста, Анатолій Юхнов (баритон) та Олександр Некрасов.– Радянське життя (Любомль).– 1973.– 19 травня.

Подружки-говорушки, сл. Г. Бойко, для вокального дуету.– 1970.– Перше вик.: Луганськ, березень 1982, Одинадцятий Всесоюзний «Тиждень музики для дітей та юнацтва», творча зустріч з учнями міста, Нінель Шатковська (сопрано) та Віра Чукаловська (сопрано), конц. Наталія Синельникова.– Рукопис.

Перекладення музичних творів інших авторів:

Кабалевський Д. «Дитячий альбом», ор. 39 (24 п'єси для фортепіано). Перекладення для скрипки і фортепіано. Редакція партії скрипки А. Каравацького.– 2003–2004.– Рукопис.

С П И С О К
НАУКОВИХ І МЕТОДИЧНИХ ПРАЦЬ
О. І. НЕКРАСОВА

Життя в музиці. Документальна монографія // Донецька державна музична академія ім. С. С. Прокоф'єва.– Київ-Донецьк.– 2003.

Звуковисотна визначеність музичного тону (до проблеми формування ладу в первісній культурі).– 1979.– Рукопис.

Методика викладання інструментовки. Програма для вищих музичних навчальних закладів з фаху «Композиція».– К.: Державний методичний центр навчальних закладів культури і мистецтв.– 2000.

Методика викладання сольфеджіо. Програма для історико-теоретичних і композиторських факультетів музичних вузів.– К.: Республіканський методичний кабінет навчальних закладів мистецтв і культури.– 1995.

Роль музыкального фольклора в нравственном воспитании молодежи.– У зб.: Проблемы формирования нравственной культуры. Тезисы докладов научно-практической конференции (г. Донецк, апрель 1995 г.) / Донецкий государственный университет.– Донецк.– 1995.

Сучасні композиторські техніки у виконавській практиці. Програма для спеціальності 8.020205 «Музичне мистецтво».– 2001.– Рукопис.

Хорова аранжировка. Програма для вищих музичних навчальних закладів з фаху «Хорове диригування».– 1995.– Рукопис.

Хрестоматія зі слухового гармонічного аналізу в курсі сольфеджіо. Практичний посібник для вищих музичних навчальних закладів зі спеціалізації «Хорове диригування»:

– Частина перша. Діатоніка.– 1989.– Рукопис.
– Частина друга. Альтерація.– 1991.– Рукопис.

СТАТТІ, КРИТИЧНІ МАТЕРІАЛИ ТА ІНТЕРВ'Ю О. І. НЕКРАСОВА У ПЕРІОДИЦІ

Батьківщині славу співаємо // Радянська Донеччина.– 1983.– 11 січня.
(Про доробок самодіяльних композиторів Донеччини).

Богатство красок и звуков // Донбасс.– 2001.– 21 квітня.
(Про концерт оркестру народних інструментів Донецької державної музичної академії ім. С. С. Прокоф'єва, дир. Вячеслав Воєводін).

Виступають лауреати // Радянська Донеччина.– 1989.– 11 січня.
(Про участь студентів Донецької державної музичної академії ім. С. С. Прокоф'єва у Третьому республіканському конкурсі виконавців на народних інструментах).

Голос душі і серця // Радянська Донеччина.– 1990.– 8 травня.
(Творчий портрет солістки Донецької обласної філармонії Раїси Кузнєцової).

Грає духовий оркестр // Радянська Донеччина.– 1989.– 8 липня.
(Про духовий оркестр Донецької державної музичної академії ім. С. С. Прокоф'єва, дир. Євген Сурженко).

Дорога до майстерності // Радянська Донеччина.– 1987.– 9 грудня.
(Про творчість молодих композиторів України).

Запалювати іскри // Культура і життя.– 1985.– 7 липня.
(Про концерт львівської хорової капели «Трембіта» у Донецьку).

Звитяги творчої зоря // Українська культура.– 2005.– № 7–8.
(Про Всеукраїнську мистецьку акцію «Мистецтво молодих-2005», що відбулася у Донецьку).

Звіт юних музикантів // Ленінська правда (Турійськ).– 1973.– 5 травня.
(Про звітний концерт Турійської дитячої музичної школи).

Звучать народні інструменти // Радянська Донеччина.– 1982.– 25 квітня.
(Про оркестр народних інструментів Донецької державної музичної академії ім. С. С. Прокоф'єва, дир. Вячеслав Воєводін).

Зростає виконавська майстерність // Радянська Донеччина.– 1987.– 20 березня.

(Про участь хорових колективів і співаків м. Маріуполя в огляді-конкурсі Другого Всесоюзного фестивалю народної творчості).

З турботою про молодих // Вільна Україна (Львів).– 1976.– 8 травня.

(Про роботу IV пленуму правління Національної спілки композиторів України, присвяченого творчості молодих композиторів республіки).

Имена новые, проблемы старые // Советская музыка.– 1988.– № 7.

(Про творчість молодих композиторів України).

Исполняется впервые // Комсомолец Донбасса.– 1980.– 21 грудня.

(Про семінар молодих композиторів і музикознавців України в Будинку творчості «Ворзель»).

Камерний молодіжний // Радянська Донеччина.– 1982.– 1 серпня.

(Про камерний оркестр Ровенської філармонії, дир. Богдан Депо).

Мелодії Молдавії // Радянська Донеччина.– 1982.– 29 жовтня.

(Про концерт композиторів Молдови у Донецьку).

Мовою звуків // Ленінська правда (Турійськ).– 1972.– 7 листопада.

(Про діяльність колективу Турійської дитячої музичної школи).

Молоді голоси на «Солов'їному ярмарку» // Українська культура.– 2004.– № 9.

(Про Перший, Другий та Третій міжнародні конкурси молодих вокалістів «Солов'їний ярмарок» ім. А. Солов'яненка).

«Музика допомагає зрозуміти народ» // Радянська Донеччина.– 1987.– 12 липня.

(Про Донецький міський аматорський хор, кер. Еммануїл Білявський).

Музика минулих епох // Радянська Донеччина.– 1984.– 1 грудня.

(Про концерт «Ансамблю старовинної музики» Донецької державної музичної академії ім. С. С. Прокоф'єва).

Музична культура Донбасу: *як їй розвиватися?* // Радянська Донеччина.– 1981.– 5 травня.

На вістрі часу // Українська культура.– 2006.– № 3–4.

(Про діяльність колективу Донецького міського Будинку працівників культури).

На пісенній орбіті // Музика.– 1981.– № 4, липень–серпень.

(Про спільні концерти композиторів Донецької та Дніпропетровської композиторських організацій у Запоріжжі та Мелітополі).

Оркестр Вячеслава Воєводіна // Радянська Донеччина.– 1988.– 13 серпня.

(Про оркестр народних інструментів Донецької державної музичної академії ім. С. С. Прокоф'єва).

Оркестр Воєводіна – школа майстерності // Культура і життя.– 2001.– 28 червня.

(Про концерт оркестру народних інструментів Донецької державної музичної академії ім. С. С. Прокоф'єва).

Пісні боротьби // Радянська Донеччина.– 1987.– 4 січня.

(Про молодіжний фестиваль політичної пісні «Червона рута» у Донецьку).

Приємні зустрічі // Червоний прапор (Ровно).– 1982.– 4 вересня.

(Про камерний оркестр Ровенської філармонії, дир. Богдан Депо).

Приймай таланти, велика сцено // Культура і життя.– 2004.– 4 серпня.

(Про підсумки Третього міжнародного конкурсу молодих вокалістів «Солов'їний ярмарок» ім. А. Б. Солов'яненка).

Про мого вчителя // Вільна Україна (Львів).– 1981.– 29 серпня.

(Спомини про професора Романа Аполлоновича Сімовича).

Реализовано не все // Вперед (Зугрес).– 1981.– 22 квітня.

(Про конкурсну програму «Сім див світу» творчого колективу дискотеки «Пульсар» Зуєвського енергомеханічного заводу на конкурсі-огляді дискотек Донецької області).

«Рідні наспіви» // Радянська Донеччина.– 1988.– 3 січня.

(Про Перший фестиваль народно-інструментальної музики у Донецьку).

«Родные напевы» // Советская музыка.– 1988.– № 6.

(Про Перший фестиваль народно-інструментальної музики у Донецьку).

Рубрика *«Наш вестник»*:

– *Донецк – Кишинев //* Советская музыка.– 1983.– № 3.

(Про концерт композиторів Молдови у Донецьку).

– *«Прокофьевская весна» //* Советская музыка.– 1981.– № 9.

(Про Перший музичний фестиваль імені С. С. Прокоф'єва на Донеччині).

– *Про семінар молодих композиторів і музикознавців України в Будинку творчості «Ворзель» //* Советская музыка.– 1981.– № 5.

Свято музики // Радянська Донеччина.– 1986.– 14 грудня.

(Про авторські концерти Тихона Хренникова у Донецьку).

Свято юних талантів // Радянська Донеччина.– 1987.– 23 травня.

(Про огляд-конкурс на Донеччині хорових колективів і вокальних ансамблів системи профтехосвіти України у рамках Другого Всесоюзного фестивалю народної творчості).

С метровой высоты // Советская культура.– 1971.– 17 червня.

(Відгук на статтю «С метровой высоты» у газеті «Советская культура»).

«Солов'їний ярмарок» відкриває таланти» // Культура і життя.– 2006.– 16 серпня.

(Про Четвертий міжнародний конкурс молодих вокалістів «Солов'їний ярмарок» ім. А. Б. Солов'яненка).

Становлення таланту // Радянська Донеччина.– 1987.– 4 грудня.

(Про відкриття у Донецьку огляду творчості молодих композиторів України).

Увійдіть у світ музики // Ленінська правда.– 1971.– 7 вересня.

(Про діяльність колективу Турійської дитячої музичної школи).

Успехов тебе, «Серенада» // Советская музыка.– 1988.– № 5.

(Про інструментальний ансамбль Новгородської обласної філармонії, кер. Борис Крічман).

Успіх визначається майстерністю // Радянська Донеччина.– 1988.– 27 лютого.

(Про постановку у Донецькому оперному театрі опери Дж. Пуччіні «Тоска»).

Успіхів тобі, «Серенадо» // Культура і життя.– 1986.– 2 лютого.

(Про інструментальний ансамбль Новгородської обласної філармонії, кер. Борис Крічман).

Хорова палітра Петра Горохова // Радянська Донеччина.– 1990.– 1 серпня.

(Про діяльність професора Донецької державної музичної академії ім. С. С. Прокоф'єва Петра Горохова).

Хор російської пісні // Радянська Донеччина.– 1983.– 20 квітня.

(Про звітний концерт хору Донецького Палацу молоді «Юність», кер. Віктор Бахарєв).

Школа Валерія Івка // Радянська Донеччина.– 1990.– 25 травня.

(Про діяльність професора Донецької державної музичної академії ім. С. С. Прокоф'єва Валерія Івка).

Як зберегти музичний фольклор? // Радянська Донеччина.– 1990.– 14 серпня.

(Про проблемні питання збереження музичного фольклору Донеччини).

І Н Т Е Р В' Ю

Авторы рассказывают. А. Некрасов (Донецк) // Советская музыка.– 1983.– № 2.

(Про свою творчість).

В Донецк слетаются соловьи // Вечерний Донецк.– 2004.– 25 мая.

(Про Третій міжнародний конкурс молодих вокалістів «Солов'їний ярмарок» ім. А. Б. Солов'яненка, зокрема розповідь директора конкурсу О. Некрасова кореспонденту газети В. Герланцю про особливості цього творчого змагання молоді).

Возвращение к прошлому // Взгляд (Донецк–Луганск).– 1994.– 15 июля.

(Про свою творчість. Бесіда з кореспондентом газети М. Орєшніковою).

Композитор Александр Некрасов: «Я музыку свою в фольклоре нахожу» // Взгляд (Донецк–Луганск).– 1993.– 1–15 июля.

(Бесіда з кореспондентом газети О. Соломкою про стан музичного мистецтва в Україні та свою творчість.).

К у ц е в а Е. «AUKSO» заслужил браво // Донбасс.– 2004.– 3 апреля.

(Про выступ камерного оркестра «Aukso» з міста Тихи в Дні польської культури на Донеччині у рамках программы «Рік Польщі в Україні-2004», зокрема оцінка виступу колективу в коментарі О. Некрасова).

Музыка поэзии – поэзия музыки // Бакинский рабочий.– 1984.– 29 июня.

(Про співтворчість з народним поетом Азербайджану Набі Хазрі. Бесіда з кореспондентом Азерінформу).

Олександр Некрасов: «Музика – це відображення моїх почуттів» // Народне слово (Турійськ).– 1994.– 8 червня.

(Про себе і свою творчість. Бесіда з кореспондентом газети В. Рудичем).

Урок музики // Радянська Донеччина.– 1991.– 18 липня.

(Бесіда О. Некрасова з кореспондентом газети Р. Іванченко про стан та проблеми музичного виховання дітей та юнацтва).

МАТЕРІАЛИ ДОВІДКОВИХ І ПЕРІОДИЧНИХ ВИДАНЬ З ВІДОМОСТЯМИ ПРО ТВОРЧІСТЬ ТА ВИКОНАННЯ ТВОРІВ О. І. НЕКРАСОВА

Д О В І Д К О В І В И Д А Н Н Я

Д е н и с ю к В. Одержимі творчістю. Про мистецькі та культурно-освітні училища Волині.– Луцьк.– 2004.

Донецкий государственный музыкально-педагогический институт им. С. С. Прокофьева.– Донецк.– 1989.

Донецька державна консерваторія ім. С. С. Прокоф'єва.– Донецьк.– 1993.

Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва.– Донецк.– 2003.

Имена Донетчины: поэты и прозаики. Биографический справочник / Под ред. А. Я. Гросова.– Донецк: Регина.– 2006.

Каталог творів українських композиторів у магнітофонному запису.– К.: Центр музичної інформації Спілки композиторів України.– 1991.

Кто есть кто в Донецке. 1999. Биографический справочник / Автор-состав. Е. А. Малахов.– Донецк: СП-фирма «Интерхоббиэкспо».– 2000.

Кто есть кто в Донецке – 2004. Биографический справочник. Издание второе, дополненное и переработанное / Руков. проекта и автор-состав. Е. А. Малахов.– Донецк: ООО «Фирма "Интерхоббиэкспо"».– 2005.

М у х а А. І. Композитори України та української діаспори.– К.: Музична Україна.– 2004.

Національна спілка композиторів України. Довідник.– К.: Центрмузінформ.– 1999.

Національна спілка композиторів України. Довідник.– К.: Центрмузінформ.– 2003.

Національна спілка композиторів України. Довідник / Ред.-упорядник Т. С. Невінчана.– К.: Гроно.– 2006.
Произведения, созданные украинскими композиторами между VII и VIII съездами СКУ.– К.: Бюро пропаганди Українського відділення Музфонду СРСР.– 1984.
Союз композиторов Украины. Справочник / Автор-сост. А. Муха.– К.: Музична Україна.– 1984.
Союз композиторов СССР. Справочник / Сост. В. И. Козюра.– М.: Советский композитор.– 1987.
Спілка композиторів України між з'їздами (1979–1984).– К.– 1984.
Спілка композиторів України між IX та X з'їздами (1989–1994).– К.– 1994.
Спілка композиторів України між X та XI з'їздами (1994–1999).– К.– 1994.
Сторінки історії Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка.– Львів: СПОЛОМ.– 2003.
Твори композиторів та музикознавчі праці, написані між IX та X з'їздами Спілки композиторів України.– К.– 1994.
Твори композиторів і музикознавчі праці, написані між X та XI з'їздами Спілки композиторів України.– К.: Центр музичної інформації Спілки композиторів України.– 1994.

ПЕРІОДИЧНІ ВИДАННЯ

Авторские программы // «Музыкальный вестник» Донецкой государственной консерватории им. С. Прокофьева.– 1996.– № 4.
(Про авторскі концерти О. Некрасова до 25-річчя творчої діяльності).
Азеринформ. С большим успехом // Бакинский рабочий.– 1985.– 22 февраля.
(Про музику О. Некрасова на слова і сюжети азербайджанського поета Набі Хазрі).
Азеринформ. Творческое содружество // Баку.– 1980.– 15 мая.
(Про авторський концерт О. Некрасова в Донецьку та його музику на слова і сюжети азербайджанського поета Набі Хазрі).
А н д р і ю к М. У мажорному тоні // Молодий ленінець (Луцьк).– 1972.– 20 квітня.
(Про звітний концерт самодіяльних композиторів Волині Я. Батенчука, А. Горошка, С. Кривенького, П. Лістовського, Г. Мирецького, П. Мотуляка, О. Некрасова, М. Стефанишина, В. Чинча).

А р к а д ь е в а Л. …И первый композитор // Вечерний Донецк.– 1985.– 18 июня.
(Про підготовку молодих композиторів в Донецькому державному музично-педагогічному інституті).

Б а ц ю р а Н. Непрерывающаяся нить высокого мастерства // Вечерний Донецк.– 2002.– 14 мая.
(Про концерт вокальної музики з творів світової та вітчизняної класики, творів сучасних композиторів, зокрема О. Некрасова, у виконанні студентів Донецької державної музичної академії ім. С. С. Прокоф'єва классу народного артиста України, професора Г. Калікіна).

Б о н д а р е н к о Л. Популярна камерна // Культура і життя.– 1981.– 24 травня.
(Про Третій пленум Спілки композиторів України, присвячений творчості молодих, та концерти з творів Я. Верещагіна, І. Кириліної, С. Колобкова, П. Ладиженського, Є. Мілки, В. Назарова, О. Некрасова, В. Птушкіна, Г. Саська, В. Стегайлова, Ю. Шамо, М. Шуха, О. Яковчука).

Б о р и с о в Л. Друг наш – музыка // Социалистический Донбасс.– 1979.– 7 марта.
(Про підсумки III звітно-виборного пленуму Донецької організації Спілки композиторів України)

В а р н а в с ь к а В. Донецькі зустрічі // Музика.– 1984.– № 2.
(Про творчий вечір композиторів О. Некрасова та О. Рудянського).

В а р н а в с к а я В. Из родников народных мелодий // Социалистический Донбасс.– 1983.– 24 декабря.
(Про творчий вечір композиторів О. Некрасова та О. Рудянського).

В а р н а в с к а я В. На Всесоюзный конкурс // Вечерний Донецк.– 1982.– 27 октября.
(Про участь студентів-композиторів Донецького державного музично-педагогічного інституту класу викладачів С. Мамонова, О. Некрасова та О. Рудянського у Всесоюзному смотрі-конкурсі на кращий твір).

В а р н а в с к а я В. Прозвучало впервые // Вечерний Донецк.– 1983.– 22 декабря.
(Про творчий вечір композиторів О. Некрасова та О. Рудянського).

В а с и л ь є в а В. // Радянська Донеччина.– 1983.– 28 грудня.
(Про творчий вечір композиторів О. Некрасова та О. Рудянського).

В а р ш а в с к а я Е. Ваш выход, маэстро // Жизнь (Донецк).– 2002.– 4 июня.
(Про авторський концерт О. Некрасова в Донецькій державній музичній академії ім. С. С. Прокоф'єва).

В а р ш а в с ь к а О. Донести до слухача // Радянська Донеччина.– 1987.– 29 серпня.
(Про співпрацю Донецької композиторської організації з обласною телерадіокомпанією у напрямку пропаганди творів місцевих авторів, зокрема про першу передачу Донецького радіо серії «Творчі портрети донецьких композиторів», присвяченої творчості О. Некрасова).

В а р ш а в с к а я О. Концерты, дискуссии… // Вечерний Донецк.– 1989.– 2 декабря.
(Огляд творчості донецьких композиторів у зв'язку з IV пленумом правління Донецької організації Спілки композиторів України).

В а р ш а в с ь к а О. Музичний діалог Донецьк–Катовиці // Радянська Донеччина.– 1987.– 8 травня.
(Про творчу співдружність Донецького державного музично-педагогічного інституту і Катовицької музичної академії, обмін досвідом роботи і творчі зустрічі митців цих навчальних закладів, зокрема про концерт з творів польського композитора Е. Богуславського та донецьких композиторів С. Мамонова, О. Некрасова, О. Рудянського).

В а р ш а в с ь к а О. Премія міжнародного фестивалю // Сільська Донеччина.– 1991.– 12 листопада.
(Про участь композиторів Є. Мілки, О. Некрасова, О. Скрипника, М. Шуха та студентів Донецької державної музичної академії ім. С. С. Прокоф'єва О. Гончарук і М. Мороз у Другому українському міжнародному музичному фестивалі «Київ Музик Фест-91»).

В а р ш а в с к а я Е. Пусть живет и рождается музыка // Вечерний Донецк.– 1997.– 14 января.
(Стаття у жанрі творчого портрета, присвячена ювілею О. Некрасова).

В а р ш а в с ь к а О. «Столиця шахтарського краю» // Радянська Донеччина.– 1987.– 17 червня.
(Про конкурс українських композиторів на кращу пісню про Донецьк).

В а р ш а в с ь к а О. Як липа шелестить… // Радянська Донеччина.– 1986.– 20 грудня.

(Про концерт з камерних творів композиторів М. Лаврушка, С. Мамонова, Є. Мілки, О. Некрасова, М. Шуха).

В е р б и ч В. Некрасова благословила Волинь // Сім'я і дім.– 2005.– 7 квітня.

(Про творчість О. Некрасова з нагоди виходу його поетичної книги «Заповітна любов»).

В композиторских организациях страны. Украина. Донецк // Музыкальная жизнь.– 1988.– № 2.

(Про конкурс українських композиторів на кращу пісню про Донецьк).

В смычка движеньи – скрипки вдох // Вечерний Донецк.– 2006.– 18 февраля.

(Преамбула редакції газети до видання добірки віршів О. Некрасова з нагоди виходу його поетичної книги «Воспоминания»).

В союзах композиторов. Донецк // Советская музыка.– 1979.– № 7.

(Огляд музикознавця Л. Мінкіна концертів III звітно-виборного пленуму Донецької організації Спілки композиторів України з творів А. Водовозова, В. Зюзіна, М. Лаврушка, С. Мамонова, Є. Мілки, В. Назарова О. Некрасова, С. Ратнера, О. Рудянського).

В союзах композиторов. Донецк // Советская музыка.– 1981.– № 12.

(Інформація музикознавця В. Варнавської про концерти з творів українських, зокрема донецьких композиторів А. Водовозова, О. Некрасова та С. Ратнера, в рамках Фестивалю сучасної української симфонічної музики у зв'язку з 50-річчям Донецької обласної філармонії).

В союзах композиторов. Донецк // Советская музыка.– 1985.– № 6.

(Огляд музикознавця Л. Мінкіна концертів IV пленуму Донецької організації Спілки композиторів України з творів А. Водовозова, В. Доронкіна, В. Зюзіна, С. Мамонова, Є. Мілки, О. Некрасова, С. Ратнера, О. Рудянського, М. Шуха).

В союзах композиторов. Киев // Советская музыка.– 1981.– № 7.

(Огляд музикознавця О. Зінькевич мистецького життя столиці України, зокрема про творчий звіт у Києві донецьких композиторів М. Лаврушка, Є. Мілки, О. Некрасова).

Вчителю мій… // Народне слово (Турійськ).– 2005.– 6 січня.

(Редакційна стаття про вичельку образотворчого мистецтва Тетяну Рашкевич, в минулому випускницю Турійської дитячої музичної школи, зокрема її спомини про навчання в класі баяна О. Некрасова).

Г а й в о р о н с к а я А. Несколько страниц из творческой жизни композитора // Город (Донецк).– 2004.– № 5.

(Про авторський вечір О. Некрасова в Донецкому міському Будинку працівників культури).

Г а й д е й І. Капела імені Бортнянського // Музика.– 1999.– № 3.
(Про Чернігівський камерний хор ім. Д. Бортнянського, його засновника Л. Боднарука та участь колективу в хорових концертах міжнародного музичного фестивалю «Київ Музик Фест-98» з творами А. Водовозова, Г. Гаврилець, Г. Ковальової, Л. Колодуба, С. Луньова, О. Некрасова, М. Степаненка, І. Тараненка, Р. Цися, Л. Ященка).

Г е й В. Преамбула до видання пісні О. Некрасова «Кличу кохання» // Молодий ленінець (Луцьк).– 1972.– 26 вересня.
(Представлення О. Некрасова широкому загалу шанувальників музики).

Г е р а с и м ч у к В. Авторський концерт композитора // Волинь.– 1996.– 18 червня.
(Про авторський концерт О. Некрасова на Волині до 30-річчя заснування Турійської дитячої музичної школи).

Г е р а с и м ч у к В. Музична Волинь // Молодий ленінець (Луцьк).– 1975.– 29 березня.
(Спеціальний випуск літературно-мистецької сторінки «З Лесиного кадуба», присвячений самодіяльним композиторам Волині, з відомостями про творчість О. Некрасова під час навчання на композиторському факультеті Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка)

Г е р л а н е ц В. А музыка звучит // Вечерний Донецк.– 1995.– 24 марта.
(Бесіда кореспондента газети В . Герланця з головою правління Донецької композиторської організації С. Мамоновим про діяльність організації та творчість місцевих авторів).

Г е р л а н е ц В. Знакомство с донецкими композиторами // Вечерний Донецк.– 2004.– 9 ноября.
(Про творчі зустрічі композиторів О. Рудянського та О. Некрасова з шанувальниками музики в літературно-музичній гостиній Донецького міського Будинку працівників культури).

Г е р л а н е ц В. Награды педагогам-музыкантам // Вечерний Донецк.– 2007.– 23 января.
(Про нагородження Міністерством культури і туризму України педагогів Донецької державної музичної академії ім. С. С. Прокоф’єва, зокрема професора О. Некрасова).

Г і щ и н с ь к и й Є. Звіт самодіяльних композиторів Волині // Радянська Волинь.– 1972.– 25 квітня.

(Про звітний концерт самодіяльних композиторів Волині Я. Батенчука, А. Горошка, С. Кривенького, П. Лістовського, Г. Мирецького, П. Мотуляка, О. Некрасова, М. Стефанишина, В. Чинча).

Г л е б о в а Л. Звучат песни весны // Вечерний Донецк.– 1986.– 1 декабря.

(Про творчі зустрічі зі слухачами та звіти донецьких композиторів, зокрема про концерт камерної музики з творів М. Лаврушка, С. Мамонова, Є. Мілки, О. Некрасова).

Г л е б о в а Л. Шахтерское спасибо // Вечерний Донецк.– 1985.– 10 декабря.

(Про творчі зустрічі донецьких композиторів зі слухачами).

Г л є б о в а Л. Яскраво, талановито // Донеччина. Світлиця.– 2006.– 8 вересня.

(Про конкурс в рамках Всеукраїнського фестивалю творчих колективів органів, підрозділів і вищих навчальних закладів МВС України, в журі якого брали участь донецькі митці Л. Бородицька, В. Землянський, М. Момот, О. Некрасов, А. Юхнов і автор статті).

Г л и в и н с к и й В. Звучат мелодии Донбасса // Социалистический Донбасс.– 1988.– 31 декабря.

(Про V звітно-виборний пленум Донецької організації Спілки композиторів України та пленарні концерти з творів Н. Боєвої, А. Водовозова, В. Івка, С. Мамонова, Є. Мілки, О. Некрасова, С. Ратнера, О. Рудянського, Б. Семененка, С. Турнєєва, М. Шуха).

Г л и в и н с к и й В. Родине посвящается // Вечерний Донецк.– 1987.– 29 октября.

(Анонс концертів Донецької композиторської організації з творів А. Водовозова, В. Зюзіна, С. Мамонова, Є. Мілки, О. Некрасова, О. Рудянського).

Г л и в и н с к и й В. Что выявил культурный обмен // Социалистический Донбасс. – 1988.– 18 мая.

(Про творчу співдружність Донецького державного музично-педагогічного інституту і Катовицької музичної академії, обмін досвідом роботи та творчі зустрічі митців цих навчальних закладів, зокрема про концерт з творів польського композитора Е. Богуславського та донецьких композиторів С. Мамонова, О. Некрасова, О. Рудянського).

Д а н и л ю к М. Повняться села піснями // Ленінська правда (Турійськ).– 1966.– 22 грудня.

(Про кущовий огляд художньої самодіяльності в Турійському районі на Волині, зокрема про виконання співачками с. Мокрець першої пісні О. Некрасова «Синій ранок» на сл. Д. Мегелика).

Д е м и д е н к о О. Народження мелодії // Ленінська правда (Турійськ).– 1969.– 18 грудня.

(Перший нарис про О. Некрасова у жанрі творчого портрета).

Д е р к а ч о в А. Музыка жива // Жизнь (Донецк).– 1992.– 7 мая.

(Про авторський концерт О. Некрасова з творів оркестрової, хорової, інструментальної та вокальної музики в концертному залі Донецького музичного училища).

Д е р к а ч о в О. У колі любителів музики // Сільська Донеччина. Світлиця.– 1992.– 25 квітня.

(Про авторський концерт О. Некрасова з творів оркестрової, хорової, інструментальної та вокальної музики в концертному залі Донецького музичного училища).

Д о б р о в о л ь с к а я С. Нарочным из «Мелодии» // Вечерний Донецк.– 1988.– 18 июня.

(По випуск Всесоюзною фірмою «Мелодія» до Дня міста Донецька сувенірної платівки з записом пісень композиторів А. Водовозова, В. Куржева, С. Мамонова, О. Некрасова).

Д о б р о в о л ь с ь к и й П. Весенний благовест // Вечерний Донецк.– 2007.– 9 июня.

(Про макіївський міський фестиваль хорової музики «Весняний благовіст», зокрема про участь О. Некрасов в якості почесного гостя у відкритті мистецького свята).

Д о б р о в о л ь с ь к и й П. Велике хорове свято // Донеччина.– 1998.– 19 березня.

(Про «Свято хорової музики» в Донецьку до 125-річчя від дня народження М. Леонтовича та участь у ньому хорових колективів Донеччини з виконанням творів музичної класики та сучасних авторів, в тому числі О. Некрасова).

Є ф і м е н к о А. 3-й міжнародний конкурс хорового мистецтва на Волині: свято і трагедія // Краєвид.– 1996.– № 6.

(Про Третій міжнародний конкурс хорового мистецтва ім. Лесі Українки на Волині, зокрема про виступи переможців конкурсу хорової капели Луцького музичного училища під орудою В. Гаврилюк та жіночої хорової капели Луцького педагогічного училища під орудою Ю. Мельника з виконанням творів Г. Ф. Генделя, О. Кошиця, М. Вербицького, М. Скорика, О. Спаринського, О. Некрасова, Б. Янівського).

З а г а й к е в и ч М. Бути Києву фестивальним містом // Культура і життя.– 1993.– 6 листопада.

(Про Четвертий міжнародний музичний фестиваль «Київ Музик Фест-93», зокрема про виконання в хорових концертах творів

сучасних українських композиторів А. Гайденка, Л. Дичко, О. Некрасова, Г. Саська, В. Філіпенка, Б. Фільц, Г. Цицалюка).

З а г а й к е в и ч М. «Київ Музик Фест-99» – ювілейний // Культура і життя.– 1999.– 6 листопада.

(Про міжнародні музичні фестивалі «Київ Музик Фест» та концертні програми ювілейного Десятого фестивалю, зокрема хорові концерти з виконанням музичної класики, а також творів сучасних композиторів Г. Гаврилець, М. Дремлюги, В. Кафарової, Л. Колодуба, С. Луньова, О. Некрасова, В. Польової, М. Скорика, М. Степаненка, Б. Фільц).

З а ї к а А., С у п р у н З., А н д р і є н к о О., Д а ц ь О., К о с т ю к Г. …Але найкраща – хорова // Культура і життя.– 1998.– 18 листопада.

(Відгук студентів музично-педагогічного факультуту Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова про хорову музику Дев'ятого міжнародного фестивалю «Київ Музик Фест-98», зокрема про твори донецьких композиторів О. Некрасова, О. Скрипника, О. Стеценка, М. Попова).

З а и к а В. И мы еще споем // Донбасс.– 2004.– 21 февраля.

(Про творчість донецького поета Ю. Мальцева та його співпрацю з композиторами О. Некрасовим та О. Рудянським).

З і н ч у к М. Вихованці музичної // Радянська Волинь.– 1971.– 17 грудня.

(Про випускників Володимир-Волинської дитячої музичної школи, зокрема про О. Некрасова).

І в а н ч е н к о В. Есть повод гордиться // Вечерний Донецк.– 1991.– 17 октября.

(Про участь донецьких композиторів Є. Мілки, О. Некрасова, О. Скрипника, М. Шуха та студентів Донецької державної консерваторії ім. С. С. Прокоф'єва О. Гончарук і М. Мороз у Другому українському міжнародному музичному фестивалі «Київ Музик Фест-91»).

І в а н ч е н к о В. З любов'ю до Волині // Молода Волинь. Віче.– 1995.– 17 березня.– № 11.

(Стаття про О. Некрасова у жанрі творчого портрета).

И в а н ч е н к о В. Интервью с музыкой. К итогам IV пленума Донецкой организации Союза композиторов Украины // Комсомолец Донбасса.– 1985.– 3 февраля.

(Про творчість композиторів А. Водовозова, В. Зюзіна, С. Мамонова, О. Некрасова та О. Рудянського у жанрі інтерв'ю з їхньою музикою).

І в а н ч е н к о В. Мелодії шахтарського краю // Радянська Донеччина.– 1984.– 4 березня.
(Про звітні концерти донецьких композиторів у Концертному залі Донецької обласної філармонії, зокрема концерт симфонічної музики з творів А. Водовозова, В. Зюзіна, С. Мамонова, Є. Мілки, О. Некрасова, С. Ратнера, О. Рудянського).

І в а н ч е н к о Р. Запрошення в столицю // Радянська Донеччина.– 1991.– 15 травня.
(Про творчий вечір О. Некрасова в Республіканському Будинку акторів).

І в а н ч е н к о Р. Не змовкли б пісні… // Радянська Донеччина.– 1985.– 1 січня.
(Про вокальну музику О. Некрасова на вірші Набі Хазрі).

Имени Прокофьева // Город (Донецк).– 1992.– № 16.
(Інформація редакції щотижневика про відзначення обласною премією ім. С. С. Прокоф'єва митців Донеччини В. Бакіса, А. Коробко, О. Некрасова).

К а м е н д а О. Тріумф хорового співу на Волині // Культура і життя.– 2006.– 26 квітня.
(Про Четвертий Всеукраїнський конкурс хорового мистецтва ім. Лесі Українки за участю хорових колективів України, в конкурсних програмах яких поруч з музичною класикою звучали твори сучасних авторів, зокрема Л. Дичко, О. Бондаренка, А. Гайденка, В. Герасимчука, В. Зубицького І. Мартона, О. Некрасова, В. Степурка, В. Тиможинського, С. Турнєєва, О. Яковчука).

К а ч м а р ч и к Н. Встреча с композитором // Вечерний Донецк.– 2002.– 9 апреля.
(Про творчу зустріч О. Некрасова зі студентами відділу теорії музики Донецького музичного училища).

«Київ Фест-94» // «Музыкальный вестник» Донецкой государственной консерватории им. С. Прокофьева.– 1994.– № 5, 6.
(Про участь донецьких композиторів О. Некрасова, О. Скрипника, В. Стеценка, М. Шуха у П'ятому українському міжнородному музичному фестивалі «Київ Музик Фест-94»).

К и р е е в а Т. Воспевая Украину // Социалистический Донбасс.– 1989.– 18 октября.
(Стаття про О. Некрасова у жанрі творчого портрета).

К о н ь к о в а Г. Хорова муза України // Культура і життя.– 1998.– 28 жовтня.
(Про хорові концерти Дев'ятого міжнародного музичного фестивалю «Київ Музик Фест-98», зокрема концерт Чернігівського камерного хору під орудою Л. Боднарука з виконанням творів

А. Водовозова, Г. Гаврилець, Г. Ковальової, Л. Колодуба, С. Луньова, О. Некрасова, В. Пацукевича, В. Ронжина, М. Степаненка, І. Тараненка, В. Тилика, Б. Фільц, Р. Цися і Л. Ященка, а також концерт камерного хору «Благовіст» під орудою Н. Князевої з виконанням творів В. Герасимчука, В. Дроб'язгіної, О. Некрасова, О. Скрипника, В. Стеценка та О. Яковчука).

К р а с ю к Л. Безупинний розвиток українського хорового мистецтва // Свобода.– 2001.– 11 травня.

(Про фольклорну та духовну тенденції в українській музиці, зокрема у творчості сучасних композиторів Л. Грабовського, Л. Дичко, Ю. Іщенка, М. Скорика, Є. Станковича, І. Шамо, В. Білика, В. Зубицького, І. Карабіца, В. Кікти, О. Некрасова).

Культура и фонд культуры // Жизнь (Донецк).– 1992.– 30 апреля.

(Інформація редакції газети про відзначення обласною премією ім. С. С. Прокоф'єва митців Донеччини В. Бакіса, А. Коробко, О. Некрасова).

К у ц е в а Е. Его песни из народа и для народа // Донбасс.– 1993.– 10 апреля.

(Про авторський концерт хорової музики О. Некрасова в концертному залі Донецького музичного училища).

К у ц е в а Е. Любовь и музыка // Донбасс.– 2005.– 31 мая.

(Про творчість О. Некрасова з нагоди виходу його документальної монографії «Життя в музиці» та поетичної книжки «Заповітна любов»).

К у ц е в а Е. Признание молодых композиторов // Донбасс.– 2005.– 21 апреля.

(Про участь студентів-композиторів кафедри «Композиція і сучасні музичні технології» Донецької державної музичної академії ім. С. С. Прокоф'єва класу професорів О. Некрасова та О. Рудянського у конкурсі на кращий твір «Gradus ad Parnassum» в рамках Дев'ятого міжнародного форуму «Музика молодих», що відбувся у Києві).

К у ч м а Л. Указ Президента України про присвоєння почесних звань України творчим працівникам // Урядовий кур'єр.– 1995.– 23 листопада.

К у ш н і р у к О. Восьмий «Київ Музик Фест» // Українська музична газета.– 1997.– Жовтень–грудень.

(Про концертні програми Восьмого міжнародного фестивалю «Київ Музик Фест-97», зокрема про концерт камерного оркестру «Лик домер» під орудою В. Івка з творів сучасних авторів, у тому числі донецьких композиторів Є. Мілки, О. Некрасова, В. Стеценка, М. Шуха).

К у ш н і р у к О. Хорова музика у церкві. Погляд Лесі Дичко // Українська музична газета.– 1998.– № 3.

(Бесіда музикознавця з видатним композитором про стан хорового виконавства в Україні та творчість сучасних українських авторів у жанрах хорової музики, зокрема В. Зубицького, В. Камінського, В. Мужчиля, О. Некрасова, І. Соневицького, М. Степаненка, В. Степурка, Г. Успенського, М. Шуха, Б. Фільц).

Л а н і в с ь к и й В. Шукайте скарби слова // Ленінська правда (Турійськ).– 1971.– 31 липня.

(Про поетичну і літераторну творчість місцевих авторів, зокрема О. Некрасова).

Л а п е н к о В. Сучасність ідей і образів // Вільна Україна (Львів).– 1976.– 18 січня.

(Огляд творчості львівських композиторів І. Вимера, Д. Задора, Є. Козака, М. Корчинського, С. Людкевича, М. Колеси, А. Кос-Анатольського, Р. Сімовича з відомостями про вокальні твори молодих композиторів В. Герасимчука, О. Некрасова, Б Янівського).

Л а п и н с к и й И. Не для ног – для голови // Правда Украины.– 1997.– 4 ноября.

(Про участь Донецького камерного оркестру «Лик домер» під орудою В. Івка у рамках Восьмого міжнародного музичного фестивалю «Київ Музик Фест-97» та його концерти, зокрема з творів сучасних українських авторів В. Івка, Є. Мілки, О. Некрасова, Є. Станковича, В. Стеценка, М. Шуха).

Лауреаты премии имени Сергея Прокофьева // Культура Донбасса.– 1992.– № 5.

(Інформація редакції шомісячної газети про відзначення обласною премією ім. С. С. Прокоф’єва митців Донеччини В. Бакіса, А. Коробко, О. Некрасова).

Л а щ е н к о А. Олександр Кошиць повертається // Музика.– 2006.– № 1.

(Про Всеукраїнську хорову асамблею з нагоди 130-річчя від дня народження О. Кошиця та ювілейні хорові концерти, зокрема з творів сучасних українських композиторів І. Алексійчука, Л. Дичко, В. Зубицького, А. Караманова, О. Некрасова, М. Скорика, Є. Станковича, В. Степурка, О. Яковчука, інших).

Л и т в и н о в а О. Віртуоз домри // Українська музична газета.– 1997.– № 4.

(Про участь камерного оркестру «Лик домер» під орудою В. Івка у Восьмому міжнародному музичному фестивалі «Київ Музик Фест-97» та його концерти з творів В. Лютославського, В. Івка,

Є. Мілки, О. Некрасова, Є. Станковича, О. Скрипника, В. Стеценка, М. Шуха).

Л и т в и н о в а О. Гений украинской домры // Вечерний Донецк.– 1997.– 5 ноября.

(Про камерний оркестр «Лик домер» під орудою В. Івка, його участь у Восьмому міжнародному музичному фестивалі «Київ Музик Фест-97» і концерт з творів В. Лютославського, В. Івка, Є. Мілки, О. Некрасова, Є. Станковича, О. Скрипника, В. Стеценка, М. Шуха).

Л и х о л е т А. Детский мир глазами взрослых // Вечерний Донецк.– 1979.– 4 августа.

(Про поетичні і літературні твори донеччан, зокрема О. Некрасова, для дітей).

М а м о н о в С. Мистецтво шахтарського краю // Радянська Україна.– 1984.– 6 квітня.

(Про творчість донецьких композиторів між VII та VIII з'їздами композиторів України).

Мелодии шахтерского края // Вечерний Донецк.– 1981.– 12 февраля.

(Інформація газети про творчу подорож донецьких композиторів А. Водовозова, С. Мамонова, О. Некрасова по містах України).

М и л к а Е. Песни-победители // Вечерний Донецк.– 1987.– 10 июня.

(Про конкурс українських композиторів на кращу пісню про Донецьк).

М и н к и н Л. Взяв звуки и слова из сердца // Социалистический Донбасс.– 1984.– 17 ноября.

(Про музику О. Некрасова на слова і сюжети азербайджанського поета Набі Хазрі).

М и н к и н Л. Высокая нота // Вечерний Донецк.– 1984.– 7 марта.

(Стаття про О. Некрасова у жанрі творчого портрета).

М и н к и н Л. Когда слышнее стали звуки // Социалистический Донбасс.– 1985.– 27 января.

(Про концертні програми IV пленуму Донецької організації Спілки композиторів України).

М и н к и н Л. Смотр творческих сил // Вечерний Донецк.– 1984.– 25 декабря.

(Анонс концертних програм IV пленуму Донецької організації Спілки композиторів України).

М и н к и н Л. Созвучно духу обновления // Вечерний Донецк.– 1989.– 1 декабря.

(Огляд творчості донецьких композиторів у зв'язку з VI пленумом правління Донецької організації Спілки композиторів України).

М и х а л ь о в а Є. Фестиваль «Ворошиловград-86» // Музика.– 1986.– № 3.

(Про П'ятий фестиваль радянської музики «Діячі мистецтв – трудовому Донбасу», зустрічі донецьких композиторів з гірниками шахт і працівниками підприємств Ворошиловградської області та концерти з творів А. Водовозова, С. Мамонова, Є. Мілки, О. Некрасова, С. Ратнера, О. Рудянського, С. Турнєєва).

М и х а л ь ч е н к о Н. Где звуки музыки… // Комсомолец Донбасса.– 1989.– 10 января.

(Про концерт з творів народно-інструментальної музики донецьких композиторів А. Водовозова, І. Івка, Є. Мілки, О. Некрасова, О. Рудянського в рамках V звітно-виборного пленуму Донецької організації Спілки композиторів України).

Молодежная увертюра // Вечерний Донецк.– 1985.– 19 декабря.

(Розповідь голови правління Донецької організації Спілки композиторів України С. Мамонова про творчу зустріч О. Некрасова та студента його класу композиції О. Скрипника з учнями спецшколи-интернату № 5 м. Донецька).

М о р д о х о в и ч Є. Вечір прем'єр // Донеччина.– 1993.– 8 квітня.

(Про концерти VII пленуму Донецької організації Спілки композиторів України з творів оркестрової, хорової, камерної та народно-інструментальної музики С. Мамонова, Є. Мілки, О. Некрасова, О. Носика, М. Попова, О. Рудянського, О. Скрипника, В. Стеценка, В. Тукова, О. Чистої).

М о р д о х о в и ч Є. Звітують композитори Донеччини // Донеччина.– 1994.– 19 січня.

(Про авторський концерт хорової музики О. Некрасова в концертному залі Донецького музичного училища).

М о р о з о в а Ю. Мелодии праздника // Вечерний Донецк.– 1981.– 6 ноября.

(Про участь композиторів С. Мамонова, Є. Мілки, О. Некрасова у творчих заходах Донецької організації Спілки композиторів України та обласного відділення Музфонду СРСР).

Музика і слово // Виробник України.– 2007.– 26 січня.

(Преамбула редакції газети до видання поезій О. Некрасова з книжки «Чудернацька анатомія людини» у віршах для дітей).

Музыкальные вестники Донбасса // Вечерний Донецк.– 1981.– 25 мая.

(Розповідь голови Донецької організації Спілки композиторів України А. Водовозова про участь С. Мамонова, Є. Мілки, В. Назарова, О. Некрасова і М. Шуха в концертах Третього пленуму правління Спілки композиторів України, присвяченого творчості молодих).

Н а з а р о в В. Почетный долг композиторов // Вечерний Донецк.– 1979.– 19 февраля.

(Анонс концертних програм III звітно-виборного пленуму Донецької організації Спілки композиторів України).

Настя Кравченко: роман с песней // OOPS.– 2005.– № 4.

(Про керівника дівочого вокального квінтету при хорі ім. Г. Верьовки А. Кравченко, виступи ансамблю з виконанням сучасної української музики, зокрема творів О. Некрасова і В. Стеценка).

Н е р о н і н а Л. Із скарбниці народної творчості // Радянська Донеччина.– 1980.– 21 грудня.

(Про першу обласну науково-практичну конференцію з фольклору Донбасу та участь у ній провідних фольклористів Донеччини і викладачів Донецького державного музично-педагогічного інституту О. Некрасова, А. Полєхіна, С. Стасюк).

Новые лауреаты премии С. Прокофьева // Музыкальный вестник Донецкой государственной консерватории им. С. Прокофьева.– 1992.– № 13.

(Інформація редакції щоквартальної газети про відзначення обласною премією ім. С. С. Прокоф'єва митців Донеччини В. Бакіса, А. Коробко, О. Некрасова).

О л т о р ж е в с к а я С. Чарующие звуки музыки // Социалистический Донбасс.– 1984.– 5 марта.

(Про звітні концерти донецьких композиторів у Концертному залі Донецької обласної філармонії, зокрема концерт симфонічної музики з творів А. Водовозова, В. Зюзіна, С. Мамонова, Є. Мілки, О. Некрасова, С. Ратнера, О. Рудянського).

П а к В., Д а р е ш и н а Н., С т р и ж а к Д., К р а в ч е н к о С. Трудом возвеличенный, в песнях воспетый // Вечерний Донецк.– 1987.– 15 июня.

(Репортаж про святкування Дня міста Донецька, зокрема про виконання під час урочистої частини пісні О. Некрасова «День города Донецка», що зайняла перше місце в конкурсі українських композиторів «Столиця шахтарського краю»).

Панорама подій. Донецьк // Музика.– 1997.– № 5.

(Нарис музикознавця В. Іванченка про О. Некрасова у жанрі творчого портрета).

П а р х о м е н к о Лю. Радуйся, ниво неполитая // Хрещатик – 1994.– 11 листопада.

(Про концерти хорової музики П'ятого міжнародного фестивалю «Київ Музик Фест-94», зокрема концерт у Будинку вчених з творів М. Вербицького, М. Вериківського, О. Кошиця та сучасних

українських композиторів В. Губаренка, М. Дремлюги, О. Козаренка, О. Некрасова, М. Степаненка, В. Стеценка, Б. Фільц).

П а р х о м е н к о Лю. Хорове свято в Дебрецені // Музика.– 1996.– № 6.

(Про XVII Міжнародний конкурс сучасної музики в угорському місті Дебрецені, зокрема про участь у ньому київського хору «Хрещатик» під орудою Л. Бухонської з фольклорною програмою з творів О. Некрасова, О. Скрипника, В. Стеценка).

П а с ь к о Г. Новая встреча в КИДЕ // Знамя Ленина (Россия, г. Рамон Воронежской области).– 1990.– 31 мая.

(Про роботу Клубу інтернаціональної дружби Подгоренської загальноосвітньої школи, зокрема про співпрацю місцевого поета Г. Паська з російським композитором В. Захарченком та українським композитором О. Некрасовим).

П е р в ы х С. Весенний благовест к нам не раз еще вернется // Макеевский рабочий.– 2004.– 24 марта.

(Про Перший міський фестиваль хорової музики «Весняний благовіст» у м. Макіївці за участю хорових колективів Донеччини, зокрема про участь О. Некрасова в якості почесного гостя у відкритті мистецького свята).

П е ч к о в с к и й Д. Музыкальный подарок // Вечерний Донецк.– 1988.– 10 сентября.

(Про творчу співпрацю О. Некрасова з донецьким поетом Ю. Мальцевим).

Поетичні твори композитора // Народне слово (Турійськ).– 2006.– 4 листопада.

(Преамбула редакції газети до видання добірки віршів О. Некрасова).

П о л є х і н А. Мовою музики // Радянська Донеччина.– 1980.– 29 березня.

(Стаття про О. Некрасова в жанрі творчого портрета).

П о л є х і н А. Романси О. Некрасова // Музика.– 1985.– № 5.

(Про вокальну музику композитора на вірші Набі Хазрі).

Преамбула до доповіді А. Штогаренка «Творчість молодих» на IV пленумі правління Спілки композиторів України // Культура і життя.– 1976.– 15 квітня.

(Про Четвертий пленум правління Спілки композиторів України, присвячений творчості молодих, та концерти з творів молодих композиторів і студентів консерваторій України).

Ратау. Пісню на-гора // Культура і життя.– 1987.– 5 липня.

(Про конкурс українських композиторів на кращу пісню про Донецьк та концерт з пісень цього конкурсу, зокрема про вико-

нання відзначеної першою премією пісні О. Некрасова «День города Донецька»).

Р а ш к е в и ч Т. Збірка земляка // Народне слово.– 2007.– 7 квітня.
(Про творчість О. Некрасова з нагоди випуску його поетичної книги «Чудернацька анатомія людини» у віршах для дітей).

Рубрика «Творчість наших читачів»: Преамбула до видання добірки віршів О. Некрасова // Укранська культура.– 2006.– № 5–6.
(Представлення О. Некрасова широкому загалу читачів часопису).

Рубрика «Хроніка культурного життя» // Донбас.– 1987.– № 5.
(Про заключний концерт конкурсу на кращу пісню про столицю шахтарського краю в Зеленому театрі Центрального парку культури і відпочинку ім. О. С. Щербакова м. Донецька).

Р у д и ч В. Зачарування солов'їного дня // Народне слово.– 1996.– 22 травня.
(Про авторський концерт О. Некрасова на Волині до 30-річчя заснування Турійської дитячої музичної школи).

Р у д и ч В. Олександр Некрасова – заслужений діяч мистецтв України // Народне слово (Турійськ).– 1995.– 13 грудня.
(Відгук на Указ Президента України Л. Кучми про присвоєння почесних звань України творчим працівникам).

Р у д и ч В. Скрипка у футлярі чи футляр з-під скрипки?.. // Народне слово (Турійськ).– 1996.– 21 лютого.
(Нарис до 30-річчя Турійської дитячої музичної школи про діяльність педагогічного колективу, зокрема про О. Некрасова на посаді директора школи).

Р у д и ч В. Талант істинний, непересічний // Народне слово (Турійськ).– 1995.– 29 березня.
(Про авторський концерт О. Некрасова на Волині в Луцькому міському народному домі «Просвіта»).

С а в а р и С. Концерт хора консерватории // Вечерний Донецк.– 2002.– 28 мая.
(Про концерт камерного хору Донецької державної музичної академії ім. С. С. Прокоф'єва в Концертному залі ім. С. С. Прокоф'єва м. Донецька з виконанням музичної класики і творів сучасних композиторів, зокрема донецьких авторів О. Некрасова, О. Скрипника, В. Стеценка).

С а в а р и С. Рождено в Донбассе // Вечерний Донецк.– 1984.– 28 февраля.
(Про звітні концерти донецьких композиторів у Концертному залі Донецької обласної філармонії, зокрема концерт симфонічної музики з творів А. Водовозова, В. Зюзіна, С. Мамонова, Є. Мілки, О. Некрасова, С. Ратнера, О. Рудянського).

С е м е н е н к о Н. …І чимало – портфелях // Культура і життя.– 1991.– 16 листопада.

(Про хорові концерти Другого міжнародного музичного фестивалю «Київ Музик Фест-91», зокрема виступ жіночого хору музично-педагогічного інституту ім. М. П. Драгоманова під орудою П. Ніколаєнко з виконанням творів О. Некрасова і М. Шуха).

С е м е н е н к о Н. Эмоції з сюрпризом обнялись // Голос України.– 1995.– 14 жовтня.

(Про Шостий міжнародний музичний фестиваль «Київ Музик Фест-95», зокрема концерт хорової музики з творів О. Некрасова, В. Сильвестрова, В. Степурка, Б. Фільц, М. Шуха та інших).

С и м о н ю к С., Г о л о м б и е в с к а я С., К о в а л ь ч у к А., П а н а с ю к И. И в песне, и в камне… // Юный ленинец.– 1972.– 28 мюня.

(Преамбула до видання в республіканській газеті вокального твору О. Некрасова «Баллада о пионере-герое» на сл. Г. Паська).

С к о р и к М. Пленум молодих. Виступ на Третьому пленумі правління Спілки композиторів України // Музика.– 1981.– № 4.

(Про роботу правління Спілки композиторів України з молодими композиторами та пленарні концерти з виконанням музики молодих, зокрема творів донецьких авторів С. Мамонова, Є. Мілки, О. Некрасова, М. Шуха).

С м и р н о в а Л. Мелодии весны // Вечерний Донецк.– 1982.– 24 марта.

(Розповідь відповідального секретаря Донецької організації Спілки композиторів України Є. Мілки про участь донецьких композиторів у заходах Одинадцятого всесоюзного Тижня музики для дітей та юнацтва, зокрема творчу подорож Є. Мілки та О. Некрасова по містах Ворошиловградської області).

С м и р н о в а Л. Памятники музыкального искусства. // Вечерний Донецк.– 1981.– 9 апреля.

(Про Перший обласний музичний фестиваль «Прокоф’євська весна», присвячений 90-річчю з дня народження С. С. Прокоф’єва, зокрема розповідь голови правління Донецької організації Спілки композиторів України А. Водовозова про участь місцевих композиторів у заходах фестивалю, в тому числі про концерт з творів студентів-композиторів Донецького музично-педагогічного інституту класу викладачів С. Мамонова, О. Некрасова, О. Рудянського).

С м о л ь к о А. «Пісні з Волині» Олександра Некрасова // Народна трибуна (Луцьк).– 1995.– 17 березня.

(Про особливості хорового циклу О. Некрасова «Пісні з Волині»).

С о к о л о в а Е. Закон сохранения доброты // Комсомолец Донбасса.– 1986.– 3 января.
(Про роботу з музично-естетичного виховання учнів спецшколи № 5 м. Донецька, зокрема про творчу зустрів О. Некрасова і студента його класу композиції О. Скрипника з учнями цього закладу).

С о к о л о в а Е. …И отзвуки сказок // Вечерний Донецк.– 1986.– 4 марта.
(Стаття про О. Некрасова у жанрі творчого портрета).

С т е п а н ч е н к о Г. Відродження в хоровому мистецтві // Рада.– 1993.– 14 жовтня.
(Про хорові концерти Четвертого українського міжнародного музичного фестивалю «Київ Музик Фест-93», зокрема виступ жіночого хору музично-педагогічного факультету Київського педагогічного інституту ім. М. П. Драгоманова під орудою П. Ніколаєнко з творами О. Некрасова, Б. Фільц, М. Чембержі).

С т е п а н ч е н к о Г. Контуры фестиваля («Київ Музик Фест-92») // Музыкальная академия.– 1992.– 10 жовтня.
(Про хорові концерти Третього українського міжнародного музичного фестивалю «Київ Музик Фест-92», зокрема виступ в Республіканському Будинку органної та камерної музики камерного хору «Київ» під орудою М. Гобдича з творами М. Леонтовича, К. Стеценка, П. Чеснокова, а також сучасних авторів Л. Дичко, О. Некрасова, Ю. Алжнєва).

С т е п а н ч е н к о Г. «Симфонія » хорів // Культура і життя.– 1992.– 10 жовтня.
(Про хоровий концерт в Республіканському будинку органної та камерної музики в рамках Третього українського міжнародного музичного фестивалю «Київ Музик Фест-92», зокрема виступ камерного хору «Київ» під орудою М. Гобдича з творами М. Леонтовича, К. Стеценка, П. Чеснокова, а також сучасних авторів Л. Дичко, О. Некрасова, Ю. Алжнєва).

С т р и ж а к Л. В песне – тревоги века // Вечерний Донецк.– 1986.– 14 февраля.
(Про творчий звіт майстрів мистецтв на Донеччині «Композитори України – трудовому Донбасу», зокрема концерт пісні та популярної естрадної музики в Палаці молоді «Юність» у Донецьку за участю А. Водовозова, І. Карабіца, С. Мамонова, О. Некрасова, О. Рудянського).

С т р у ц ю к Й. Камертон прекрасного // Молодий ленінець (Луцьк).– 1970.– 19 лютого.
(Літературний нарис про творчість О. Некрасова).

Творча співпраця: музичні й поетичні ластівки з Донецька // Волинь.– 2005.– 26 листопада.
(Про творчу співпрацю О. Некрасова з поетами Волині).

Т и м о ф е е в В. Россия аплодировала мелитопольским студентам // Новий день (Мелитополь).– 2001.– 21 квітня.
(Про участь студентів Мелітопольського державного педагогічного університету у Всеросійському конкурсі піаністів-студентів педагогічних вищих навчальних закладів Росій «Юность Большой Волги» з виконанням творів композиторів-класиків та сучасних українських композиторів О. Некрасова та В. Пацери).

Т к а ч е н к о А. На крыльях жар-птицы // Вечерний Донецк.– 1989.– 15 июля.
(Про творчість донецького поета Ю. Мальцева, зокрема його співпрацю з О. Некрасовим).

Т к а ч е н к о Е. Донецкий союз композиторов отмечает свое 35-летие // Салон Дона и Баса.– 1999.– № 96.
(Про Донецьку організацію Національної спілки композиторів України з приводу 35-річчя її заснування).

Ф і л а т е н к о А. Музика Олександра Некрасова // Волинь.– 1995.– 25 березня.
(Про авторський концерт О. Некрасова на Волині в Луцькому міському народному Домі «Просвіта»).

Ф і л а т е н к о А. Нерозгадана таїна // Волинь.– 1995.– 25 березня.
(Про Третій міжнародний конкурс хорового мистецтва ім. Лесі Українки на Волині, зокрема про його керівний орган у складі М. Кречка (голова журі) та членів журі – онука М. В. Лисенка професора В. Лисенка, композиторів В. Герасимчука та О. Некрасова, хормейстерів М. Гринишина, О. Огородника, О. Стадника).

Хроніка культурного життя // Донбас. – 1987. – № 5.
(Про конкурс українських композиторів на кращу пісню про Донецьк).

Ч а м о р о в а Н. Начало // Комсомолец Донбасса.– 1980.– 22 марта.
(Про перший авторський концерт О. Некрасова в Донецьку).

Ч е р н ы х Е. Растревожила город соловьиная стая // Донбасс.– 2004.– 28 мая.
(Про Третій міжнародний конкурс молодих вокалістів «Солов'їний ярмарок» ім. А. Б. Солов'яненка та його відкриття за участю сина видатного співака А. А. Солов'яненка, художнього керівника конкурсу В. Воєводіна та директора конкурсу О. Некрасова, представників державних і мистецьких установ).

Ч е р н ы ш е в а Н. Вечный город искусства покорен дончанами // TV МИР.– 2006.– № 29.

(Про концерти митців Донеччини в Польші за участю студентів Донецької державної музичної академії ім. С. С. Прокоф'єва, зокрема В. Маландіної з виконанням фортепіанних творів Ф. Шопена та О. Некрасова).

Ч е р н ы ш е в а Н. И заиграла бандура в Кракове // Донбасс.– 2006.– 21 июля.

(Про концерти митців Донеччини в Польші за участю студентів Донецької державної музичної академії ім. С. С. Прокоф'єва, зокрема В. Маландіної з виконанням фортепіанних творів Ф. Шопена та О. Некрасова).

З М І С Т

Т. В. Тукова. Митець сучасної України 5

С т а т т і:

Т. І. Кірєєва.. Мистецький світ Олександра Некрасова 17

І. А. Бєссонова-Рубінська, С. О Рубінський. Художньо-стилістичні особливості оркестрової музики Олександра Некрасова 33

А. Г. Бубєнцова. Новаторські тенденції хорового письма у творчості Олександра Некрасова (на прикладі хорового циклу «Пісні з Волині») 47

О. С. Шадурський. Особливості хорових фольклорних композицій Олександра Некрасова 55

Л. М. Грицаєнко. Про методи вільної обробки та фольклорної імпровізації в хоровій творчості Олександра Некрасова 67

О. М. Петренко, Н. В. Ревенко. Фортепіанна творчість Олександра Некрасова у контексті розвитку музичної культури України (80–90-ті роки XX століття) . . . . 76.

Т. І. Кірєєва. Українські фортепіанні сюїти Олександра Некрасова 84

О. П. Мартиненко. Стильові риси «Карпатської сюїти» для фортепіано Олександра Некрасова (до питання про фолклорне начало у творчості композитора) 92

Л. М. Землянко. До проблеми інтерпретації фортепіанних творів Олександра Некрасова у зв'язку з жанрово-художньою природою музики композитора 101

Н. В. Александрова. Вокальна творчість Олександра Некрасова (жанрово-тематичний огляд) 110

Л. Д. Рязанцева. Жанр «вірша в музиці» у вокальній творчості Олександра Некрасова на слова Набі Хазрі 123

Н. М. Самохіна. Виховний потенціал музики Олександра Некрасова для дітей та юнацтва 132

Т. І. Кірєєва. Музика Олександра Некрасова як фактор духовного виховання молоді 137

О. С. Шадурський. Фольклорні джерела та їх використання в музиці Олександра Некрасова для дітей . . . . . 142.

Додаток:

Відомості про авторів статей 152
Список музичних творів О. І. Некрасова 156
Список наукових і методичних праць О. І. Некрасова 169
Статті, критичні матеріали та інтерв'ю О. І. Некрасова у періодиці 170
Матеріали довідкових і періодичних видань з відомостями про творчість та виконання творів О. І. Некрасова 175

Наукове видання

КОМПОЗИТОР ОЛЕКСАНДР НЕКРАСОВ

Збірка статей

Упорядник,
загальна редакція, автор вступної статті
та коментарів *Т. В. Тукова*

Технічний редактор *Ю. М. Федюшкіна*

Підписано до друку 12.11.2007 р.
Формат 60х84/16. Папір офсетний
Гарнітура «Times». Друк – різлграфія.
Ум. друк. арк. 11,51.Обл.-вид арк. 8,96.
Наклад 300 прим. Зам. № 136.

Видавництво та друк ТОВ «Юго-Восток, ЛТД».
83053, Донецьк, вул. Щорса,17.
Тел./факс: (062) 305-50-13; e-meil: vostok@skif.net; vostok@dc.dn.ua
Свідоцтво про держреєстрацію:
Серія ДК №1224 від 10.02.2003 р.